13 (37)

15 Iulie 1973

Proletari din toate țările, uniți-vă !

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI

EXIGENȚĂ? DA, DAR PENTRU TOȚI !

De cele mai multe ori, vorbind despre exigența față de literatura pe care o tipărim, o gîndim parcă din afara literaturii și nu din interiorul ei. Atît timp cît scriitorul nu este exigent cu el însuși, discuția, oricîte argumente am aduce, rămîne fără nici o eficiență. Dar sînt oare chiar într-atît lipsiți de exigență cei care fac literatura și, așa cum își închipuie unii, strîmbînd din nas cu aerul lor de snobi și atotștiutori, zicînd : „da, ar fi ceva, dar în alte țări etc. etc. !“ — Da, ca și în alte țări, apar și la noi cărți excelente și cărți proaste, ce mor odată cu tipărirea lor. Nimic nefiresc în asta, pentru că aici nimic nu se poate planifica, orice scriitor poate rata o carte. Dacă omul de știință nu ajunge dintr-o dată la rezultatul dorit, ba uneori experiențele lui de-o viață pot însemna un eșec, cu atît mai mare este riscul muncii scriitorului. Dar asta nu înseamnă, bazați pe un astfel de argument, să primim orice carte, orice lucrare literară, ori cum ar fi ea.

Exigența trebuie să funcționeze liber și firesc peste toate cărțile, indiferent cine este autorul cutărei sau cutărei lucrări. Ce vrem să spunem, că dacă vrem ca o discuție despre exigență, valoare etc. să nu fie inutilă ca multe alte discuții în jurul literaturii, atunci trebuie să o purtăm cu „armele“ literaturii, din interiorul ei, și, mai ales, să cuprindă toate cărțile, toți autorii. Facem această observație deoarece, în ultima vreme, o serie de articole (unele semnate de scriitori) se luptă îndeosebi cu niște anonimi aproape, cu niște începători, cînd ar avea la dispoziție tomuri într-adevăr discutabile. Ne-ar fi plăcut ca în aceste intervenții — unele dintre ele judicioase — să aflăm și numele unor — să zicem — poeți consacrați, versurile lor ratate (se mai întîmplă și nu este nici o nenorocire) nu numai cele ale unor tineri aflați la primul contact cu publicațiile și editurile. Un anumit procent de generozitate ar trebui „dăruit“ tocmai acestor din urmă, nu ocolirea primilor, ca să ne iese nouă argumentele în articolele ce le semănăm. Ne-ar fi plăcut să fie citate lucrările unor autori, chiar a unor redactori șefi, ce, după apariția volumelor lor de poezie, își publică „firesc“, de cîteva ori, fotografia în propria revistă, alături de articole elogioase. De ce mai vorbim despre exigență cînd noi înșine îi blocăm drumurile, canalizînd-o, de cele mai multe ori, spre autori inofensivi, să zicem așa, pe care — în cazul unor tineri — nu este exclus să-i și descurajăm. In această privință remarcăm cu deosebită satisfacție concursul pentru debutanți inițiat de conducerea editurii „Eminescu“. Sigur, nu se pot descoperi scriitori în fiecare zi, dar atunci cînd i-am descoperit sau mai precis, cînd ei înșiși s-au descoperit, să le arătăm exigența cu aceeași măsură cu care le acordăm generozitatea. Nu, nu-i vorba de tot felul de veleitari și impostori care dau năvală în redacții și edituri, ci de acei care au dat dovadă că știu să facă literatură.

Exigența pe care o cerem pentru toți nu vizează nici un fel de conflict între generații. De altfel, în planul literaturii, nu există decît optica eronată a unora, născută din considerente extra literare. Susținem cest lucru și pentru faptul că, din cînd în cînd, întîlnim tocmai tineri, îmbătrîniți, după prima carte, aruncînd priviri disprețuitoare la cei ce vin după ei sau la cei ce (din exigență) n-au tipărit încă o carte. Ii întîlnim gesticulînd amplu și „polemic“, demonstrîndu-le că vezi, dragă doamne, cei fără cărți n-au autoritate morală să le discute cărțile lor. La fel, întîlnim pe alții cu pretenții de lansatori a celor mai „noi“ și mai „originale“ idei, cînd alții au spus cu decenii sau secole înaintea lor cele ce ei spun acum. N-ar fi nimic nefiresc nici aici, dacă pretențiile lor n-ar fi autoumflate, dacă propria lor exigență ar fi aplicată tocmai pe cărțile pe care le semnează.

Pentru că în literatură nu există bătrînețe. Scriitorul rămîne veșnic tînăr. Aceasta nu este o metaforă, o exagerare, ci un adevăr. Cei care îmbătrînesc, indiferent de vîrstă, tocmai aceștia fac sgomot cu exigența, ocolindu-se însă pe ei înșiși. Tinerețea spirituală a scriitorului înseamnă muncă, neliniște permanentă de a descoperi o altă fațetă a lumii, a omului, înseamnă cinste, generozitate, curaj, modestie. De aici, din interiorul literaturii să facem loc exigenței, și ea să fie aplicată tuturor !

C. L.

În celelalte pagini



MIRCEA ISPIR : *„Compoziție“*

VIAȚĂ ȘI ADEVĂR

Existența contradicțiilor în viață și în societate constituie un adevăr ce nu mai trebuie demonstrat. „Lupta contrariilor, conflictele neantagonice, negarea negației", sînt termeni ce au devenit familiari oricărui om care a studiat materialismul dialectic. Să vedem în ce măsură conflictul din viață, recunoscut atît de clar, a devenit — după procesul de purificare, concentrare, sintetizare, și sublimare, deci de transfigurare — subiect de literatură, de roman.

Ideea conflictului în artă — element component al realismului — a cunoscut una din cele mai interesante evoluții. În primii ani ai literaturii noii societăți, conflictul era redat uneori în înțelesul lui cel mai simplist. Era perioada rețetelor artistice, a eroilor pozitivi și negativi strict delimitați, a conflictului direct, uneori brutal. Apoi, conflictul a căpătat o oarecare diferențiere și nuanțare, eroii negativi fiind uneori mai bine realizați din punct de vedere artistic, deoarece „schema" funcționa cu precădere la eroii pozitivi. Cu timpul, ca orice proces dialectic, s-a depășit și această perioadă, conflictul fiind realizat nu numai între grupări sociale cu concepții diferite, ci între personaje și chiar în cugetul lor, în conștiința lor.

În această perioadă a căutărilor și elucidărilor, au fost scrise totuși cîteva cărți memorabile care au rezistat timpului. De mai mulți ani, cărțile au un accentuat conținut de viață și adevăr, conflictele din realitatea contemporană formînd subiectele unor romane ce se înscriu definitiv în istoria literaturii. S-au scris cărți în care sînt redați nu numai eroi învingători, dar chiar și învinși, a apărut o diversitate de modalități artistice și stiluri. Sînt cuceriri de netăgăduit pe acest drum al descifrărilor, al cuprinderii raționale și afective a fenomenelor sociale și individuale, spre adevărul artistic de certă valoare. Se menține un decalaj între declarații și realizări, între dezideratele celor care definesc destinele artei, cei care le înfăptuiesc. Se mai face simțită o „drămuire și cumpănire" a eroilor și faptelor lor : personajul principal nu trebuie să moară, finalul trebuie să fie optimist, etc.

Arta a cunoscut de-a lungul timpului „o distanță" între conflictul din realitate și cel artistic. Romanul „a plutit" deasupra conflictelor adevărate, profunde, dramatice, din viața actuală și din trecut. Cititorul de azi este însă interesat — mai mult ca oricînd — nu de romanele cu o temă abstractă, ci de cărțile care dezbat probleme și conflicte în care evenimentele și sentimentele să fie redate din plin, fără să se ocolească anumite împrejurări și fapte. Pentru a depăși acest moment, credem că este necesar să se întîlnească două coordonate : conștiința artistică a scriitorului — care implică o înaltă conștiință politică — și capacitatea de discernămînt și cuprindere a celor care fac posibil să apară o carte, în ultimă instanță editorul. Pentru un autor nu trebuie să existe teme comode sau teme dificile, „cu probleme". Un scriitor are posibilitatea virtuală de a aborda orice subiect sau faptă, dar, el trebuie să trăiască în prealabil o stare de spirit care să-l facă să depășească acea „poticnire" interioară pe care o simte în fața unor anumite teme. Numai după aceea este necesar ca scriitorul să fi fost „mistuit de sine", de acel adevăr pe care trebuie să-l rostească, să fi „suferit" pentru el și pentru redarea lui.

Scriitorul are datoria de a scrie despre frămîntările oamenilor zilelor noastre — cu toate bucuriile și tristețile lor —, dar, în egală măsură, această datorie revine și celor care fac posibil ca ideile și cuvintele autorului să cunoască lumina tiparului. Noi toți trebuie să fim la înălțimea vremurilor și aspirațiilor spre care tindem, dar, sîntem obligați să le privim cu ochii anilor ce vor urma, a viitorului. Numai așa se poate elimina acest decalaj ce se mai menține între conflictele din viață și cele transpuse în artă.

În prezent, critica constată că majoritatea romanelor se fac vinovate ori de idilism, ori de negativism : două extreme, două exagerări. Deci, drumul parcurs de către literatură — din acest punct de vedere — nu s-a încheiat, mai sînt conflicte care nu au format obiectul unor cărți, au mai rămas ținuturi nedefrișate care așteaptă să fie redate luminii.

Prin conflict — din punct de vedere strict artistic — nu trebuie să înțelegem doar momentul de confruntare între două personaje. Conflictul, disputa, trebuie să existe în structura generală a cărții, în situațiile limită la care ajung uneori personajele, în „criza" pe care o trăiesc, în „cotitura" ce se produce, dar, și cînd se analizează un sentiment, o stare de spirit, o problemă de conștiință. Ambivalența, contrapunctul, acel *pro et contra*, trebuie să fie prezent pe tot parcursul romanului, aducînd echilibru, imparțialitate, profunzime, stîrnind interesul cititorului. Chiar în situații de liniște, de pace, între grupurile de personaje sau între cupluri, se face simțit „un conflict al tăcerii", al răspunsurilor mute, al privirilor, al gesturilor care pot fi o replică nerostită, toate acestea fiind generate de structura umană care se află într-o permanentă neliniște și căutare în celălalt și în sine. Deci, nevoia de a cunoaște așează personajul într-o permanentă poziție dialogală cu el și cu ceilalți. Eroii trebuie să cunoască dilema și ambivalența, în ei să întîlnim dragostea și ura, neputința și forța,

(continuare în pag. 2)

Bujor NEDELCOVICI

evenimentul

de la 1 la 15

Într-un interval relativ scurt de timp, de la 10 iunie — 10 iulie a.c., țara noastră s-a afirmat din nou și în modul cel mai strălucit în arena politicii mondiale, ca un stat socialist european ce militează consecvent pentru dezvoltarea și cultivarea unor relații de pace și colaborare între toate popoarele lumii.

In condițiile în care luaseră sfîrșit convorbirile preliminare de la Helsinki, și se apropia data deschiderii primei Conferințe general-europene, la nivelul miniștrilor de externe, a avut loc, începînd din ziua de 26 iunie 1973 vizita de 4 zile a președintelui Consiliului de Stat al României tovarășul Nicolae Ceaușescu și a tovarășei Elena Ceaușescu în Republica Federală Germania.

Așteptată și primită cu un viu interes de opinia publică europeană, vizita de lucru a conducătorului statului nostru a marcat o nouă etapă în dezvoltarea reciprocă avantajoasă a raporturilor dintre cele două state, contribuind în acest fel la consolidarea structurii de destindere de pe continentul european și din lumea întreagă. „Trăim în asemenea condiții — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu în toastul său — cînd popoarele se gîndesc cum să acționeze pentru a crea o lume mai bună, mai dreaptă, o lume a colaborării și păcii. Am dori ca vizita pe care o facem astăzi în Republica Federală Germania, ca răspuns la vizita președintelui Heinemann de acum doi ani și la invitația sa, să constituie un nou moment important în dezvoltarea viitoare a colaborării dintre statele noastre, dintre popoarele noastre".

Putem afirma că România și-a adus un aport extrem de important, grație înaltei concepții filozofico-politice și activității practice de o mare anvergură a tovarășului Nicolae Ceaușescu, la intemeierea unui important și eficace instrument contemporan al politicii de pace, cooperare și securitate între popoare : contactul dintre conducătorii de stat și de partid, indiferent de apartenența țărilor lor la un sistem politic sau altul dintre cele existente astăzi în lume.

Vizita în R.F.G., convorbirile tovarășului Nicolae Ceaușescu cu președintele Gustav Heinemann, și cancelarul Wylly Brand, cu alți reprezentanți ai vieții politice și economice vest-germane s-au desfășurat, de aceea, sub semnul găsirii, unor căi mai largi de cooperare între cele două țări și popoare, relații care să se întemeieze pe principiul egalității în drepturi, respectării independenței și suveranității naționale, a neamestecului în treburile interne și al avantajului mutual. Președintele Consiliului de Stat al României a fost primit în R.F.G., ca și în celelalte state vizitate, ca o personalitate politică cu totul remarcabilă, a cărei contribuție la conservarea unui nou climat politic european este excepțională : „Sub conducerea dv. clarvăzătoare — a afirmat președintele Gustav Heinemann — politica externă a țării dumneavoastră este călăuzită de multă vreme de cunoașterea politică conform căreia pacea și destinderea vor putea fi reinstaurate în Europa, numai dacă noi vom astupa prăpastiile provocate de evenimentele din timpul războiului și din perioada postbelică și vom construi pe locul acestora un viitor nou, al colaborării și încrederii reciproce".

În cursul vizitei s-a constatat cu satisfacție că relațiile politice, comerciale, culturale etc. dintre România și Republica Federală Germania au cunoscut, îndeosebi în ultimii ani, rezultate bune și foarte bune și că, totodată, există încă modalități neexplorate de diversificare a acestor relații, în vederea cunoașterii, apropierii și sprijinului reciproc, în folosul ambelor popoare, al progresului și păcii în lume.

In acest sens Hotărîrea Comitetului Executiv al Comitetului Central al P.C.R. din 2 iulie a.c. apreciază că vizita oficială a tovarășului Nicolae Ceaușescu în R.F.G. precum și „documentele semnate și înțelegerile realizate reprezintă o contribuție însemnată la dezvoltarea relațiilor dintre Republica Socialistă România și Republica Federală Germania în interesul popoarelor celor două țări, al cauzei colaborării, securității și păcii în Europa și în lume".

Mai mult ca oricînd Europa contemporană poate deveni un continent al securității, cooperării, al destinderii și păcii, un important și generator nucleu al înțelegerii pașnice dintre popoarele lumii de astăzi. Într-o alocuțiune rostită în timpul vizitei sale în R.F.G., tovarășul Nicolae Ceaușescu remarca, pe bună dreptate : „Viitorul păcii și securității popoarelor depinde de eforturile pe care toate națiunile sînt chemate să le facă în direcția impunerii unor măsuri concrete pe linia dezarmării generale și, în primul rînd, a celei nucleare. In această privință, trebuie să se facă mai puternic auzit glasul tuturor popoarelor, al opiniei publice mondiale, astfel ca, realmente, problemele dezarmării să devină preocuparea tuturor statelor și să se treacă la adoptarea de măsuri concrete".

În aceste cuvinte este exprimată concis concepția politică a statului român, membru activ al Organizației Națiunilor Unite promovator asiduu al ideilor de cooperare, dezvoltare și pace între toate națiunile lumii. Așa se explică și activitatea diplomatică laborioasă a delegației României la lucrările preliminare dela Dipoli, precum și în cadrul Conferinței general-europene ce a avut loc la Helsinki în perioada 3—7 iulie 1973.

Opinia publică mondială a urmărit cu un deosebit interes această primă etapă a Conferinței — la nivelul miniștrilor afacerilor externe, pentru că ea reprezintă o formă sau un instrument diplomatic absolut nou în viața politică, instrument în care popoarele își pun toate speranțele lor, pe care-l doresc tot atît de eficace pe cît este și de necesar. Delegația noastră, a exprimat punctul de vedere al statului român cu privire la realizarea concretă și consecventă a relațiilor de bună înțelegere, de colaborare rodnică și pașnică între statele continentului european, relații din cadrul cărora să fie exclusă pentru totdeauna forța militară sau amenințarea cu forța. Delegația României a prezentat, după cum se știe, o amplă expunere privitoare la realizarea obiectivă a securității europene concepută ca un sistem de angajamente liber consimțite, clare și precise, însoțite de măsuri concrete de natură să ofere tuturor statelor — fără nici o deosebire — garanții depline că se pot dezvolta liber, în concordanță cu interesele și voința lor.

Menționăm că în cadrul dezbaterilor generale ale Conferinței, țara noastră a propus adoptarea unui *Document privind măsurile destinate să facă efectivă nerecurgerea la forță și la amenințarea cu forța* și a prezentat liniile generale ale unui alt *Document prevăzînd crearea unui organism de consultări.*

Aceste propuneri, ca și altele inițiate de statele europene prin reprezentanții lor la Conferință, urmează să facă obiectul dezbaterilor și a deciziilor în faza a doua a Conferinței, ce se va deschide în toamna acestui an.

Privind structura și desfășurarea sa, Conferința general-europeană pentru securitate și cooperare a devenit deja un nou mijloc de democratizare a vieții internaționale România aducîndu-și, în cadrele ei, contribuția sa dinamică, apreciată de opinia publică mondială, la noua politică de destindere și cooperare ce se configurează cu necesitate între statele continentului european.

I. D. ZAMFIRESCU

o viziune românească a existenței: SADOVEANU (I)

de Const. CIOPRAGA

La Veneția, în fosta sală a marelui consiliu de la palatul dogilor, vizitatorului i se arată cea mai amplă pictură pe pînză din lume, o halucinantă viziune a *Paradisului* aparținînd lui Tintoretto și asociaților săi. Zugrăveli de alt gen, alcătuind o galerie extraordinară, cu rezonanțe lirico-epice, sînt vizibile la Sadoveanu. Ne descoperim în creația acestuia ca într-o imensă oglindă, în care pămîntul și istoria formează un tot, un spațiu în care oameni de acum un mileniu retrăiesc spiritual în personaje misterioase din „țara de *dincolo de negură*". Metamorfoze, destine, moșteniri compun o frescă enormă în ritm cu „natura veșnic în mișcare, veșnic înnoindu-se, veșnic variată eternă ca viața, ca moartea, ca infinitul"; literatura concurează cu însăși viața, fiind prin urmare faptă, reflecție și confesiune, condensate. Sub masca de moralist a lui Sadoveanu descoperim un interpret al realităților de odinioară sau de ultimă oră, cu excepționale aptitudini de sinteză, de unde o viziune cvasi totală a istoriei, de la *Creanga de aur* (cu episoade din secolul al optulea) pînă la transformările epocii socialiste. Precum alți creatori formați în ambianța posteminesciană, scriitorul pare, nu o dată, cucerit de trecut, manifestîndu-se în descendența celor vechi, însă ca reacție umană, prin ecourile în subtext, el aparține secolului actual, contemporan cu Blaga și ceilalți. Sadovenismul, fenomen spiritual complex, reprezintă, în primul rînd, o rarisimă capacitate asociativă, un aliaj de real și fabulos, de candoare, de revoltă și sublim, artistul ridicîndu-se, ca mai înainte Eminescu, de la personal și mărginit la totalitate. Dacă stilul în general inseamnă o anumită ordine imprimată lucrurilor, un anumit ritm sufletesc, un mod particular de a regîndi lumea, atunci stilul sadovenian — sinteză de romantism, de echilibru clasic și fertile aluviuni folclorice — rezumă hotărit particularități ale fondului național. Intre liniștea aproape siderală a păstorului din *Miorița*, intre liniștea-miraj la astralul Eminescu, și liniștea-înțelepciune (adică acord cu destinul) la Sadoveanu, — filiația e invederată. Sadoveanu e, ca și Eminescu, un *rezonator* multiplu, în al cărui suflet vibrează milioane de sensibilități. După Eminescu, dacă alții au creat valori incontestabile, pline de substanță umană, nimeni n-a realizat o mai completă hartă a spiritualității poporului român în dominantele lui.

Să se remarce la scriitor și un timbru „voltairian" (ca la tatăl, admirator al lui Voltaire), timbru înțeles nu ca sarcasm, ci ca pledoarie pentru toleranță, pentru comprehensiune și respectul individului. Intreaga operă sadoveniană, de o perfectă unitate interioară, respiră un umanism delicat, în care emoția în fața existenței și fiorul naturii se armonizează într-o optică a nobleței

eseu

sufletești. Ce raporturi sînt în această operă, între *negație și afirmare?* In numeroase pagini se descriu vărsări de sînge, trădări, svîrcoliri, violențe, oamenii se agită, suferă, unii din ei cad năprasnic. Lecția umană a lui Sadoveanu excelează în afirmarea valorilor etice perene. Privirile însoțesc cu tristețe pe cei prăbușiți, sub apăsare, cuvîntul condamnă pe alții, sensibilitatea îndrumă spre monumental. De la nivelul „*durerilor înăbușite*" pînă la personajele de epos din *Frații Jderi* traiectoria duce către omul tare, de o calmă stăpînire de sine, care integrat în istorie, observator al legilor pămîntului, scrutează netulburat vremea. Deși cu o subliniată conștiință a *trecerii* și relativului, scriitorul e aproape totdeauna același, fixat în convingerile lui, asistînd cu o măreție liniștită la rotația aștrilor, considerînd — cu Rabindranath Tagore — că omul și arta sînt eternități. Acolo unde în basm întîlnim structuri arhaice, cristalizate în formule, la Sadoveanu intervine prospețimea unei imaginații enorme, cu vocația timpului și spațiului. In portrete cu aur șters și fum, el pune un realism psihologic ce merge la esența umană. Natura, poporul și istoria, cele trei mari prezențe ale literaturii sadoveniene apar ca niște coloane de sprijin; limbajul rapsodic le unifică, lirismul le conferă viață, cugetarea le imprimă un ethos. Cum existența nu e nici în totalitate neagră, nici exclusiv fericire, înțelepciunea înseamnă sinteză, punct de vedere clasic. Ca sensibilitate, Sadoveanu e romantic, însă ca mod de a privi lumea un clasic, lucid, extrăgînd din comportarea eroilor coordonate raționale.

Sute de referințe vorbesc în acest sens. La *Hanu-Ancuței*, bătrînul Leonte zodierul acționează ca un înțelept din faptul lumii, în margine de legendă, „cercetînd în cartea lui de zodii și tălmăcind semnele lui Iraclie—împărat". Cadrul arhaic respiră o anumită frumusețe spirituală; povestitorul deschide paranteze, captivat de necunoscut, pentru a se apropia de psihologia ingenuă. Figurile par împietrite asemenea statuilor antice, într-o simplitate ambiguă. Istorisirile se desfășoară la modul mitologic, „în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri"; spre răsărit au trecut „vîslind" „paseri" fantastice, cu „penele ca bruma"... Atmosfera e una de epos, cu lăutari care cîntă „fără oprire" și extraordinară abundență de vin. Rapsod, Sadoveanu relatează acest detaliu cu discretă încîntare. Homer n-ar fi procedat altfel! „Cînd cădeau unii, doborîți de trudă și de vin, se ridicau alții de prin cotloanele hanului (...) Și, la focuri, oameni încercați și meșteri frigeau hartane de berbeci și de viței, ori pîrpîleau clean și mreană din Moldova". Pentru completarea cadrului mitologic, hanul însuși „nu era han — era cetate", cu „ziduri groase" și „porți ferecate", întocmai ca în credințele celor vechi, soarele se cufundă „înspre tărîmul celălalt", lucrurile ascunzîndu-se în „tainice neguri". Ioniță comisul, care sosește pe un cal „din poveste", „cal vrednic de mirare", e un troian melancolic, iar Ancuța cea tînără o Elenă pe care drumeții se opresc s-o vadă „cum era datina". Nu lipsește nici Nestor, înțeleptul, care aici se numește Gherman și își petrece zilele într-un Olimp moldav, adică la Ceahlău. Singuraticul cultivă tăcerea : „Să mă iertați că eu pînă acum am tăcut. Am urmat unei învățături filosoficești ; și cercam în tăcerea mea a prețui bunătatea vinului".

Că nemărginirea și eternitatea constituie pentru Sadoveanu dimensiuni fundamentale, e limpede, de unde ca trăsătură dominantă echilibrul în fața destinului, concluzia (comună, de fapt, poporului român în genere) despre o existență în care legile firii se îndeplinesc „cînd le vine vremea poruncită". Ținînd seama de modul tragic în care, la Hortensia Papadat-Bengescu de exemplu, reprezentînd altă optică decît autorul *Baltagului*, moartea dislocă, dezarticulează și macină inexorabil, se poate spune că între cei doi scriitori antinomia e totală. „Moartea acumulată — constată Sadoveanu, undeva în *Valea Frumoasei* — se supune vieții biruitoare". Natura rămîne o permanență tonică : „In mii și mii de ani, codrii de brad s-au întins, au căzut și iar au crescut în preajma puhoiului, ocrotind misterul vieții". Distanțați de natură, supuși uscăciunii morale, indivizii din aria *Concertului din muzică de Bach* sînt apăsați aproape toți de morbiditate, de spaime și moarte. „Tot ce ține de moarte, remarcă scriitoarea, într-o pagină din *Ape adînci*, are asupra vieții precădere"... La Sadoveanu, natura fiind o componentă a sensibilității și ethosului popular, sentimentul naturii în forme concrete materiale, încorporîndu-se vîrstelor existenței. In biografiile oamenilor intră de drept apele, arborii, cerul, pămîntul, zăpezile, cîntecul vîntului, care devin factori de reacție psihologică. Statistic, în treisprezece mii de pagini la Sadoveanu s-au înregistrat două mii patru sute de referiri privind diversitatea timpului, pe cînd la Balzac, pe același număr de pagini, se găsesc doar patruzeci! Trebuie să remarcăm, de asemenea, că specifică prozatorului român e natura calmă, transfigurată de o lumină mozartiană, la originea căreia se poate descoperi explicația unui echilibru colectiv, al națiunii.

Nu mai trebuie dovedit că în *Împărăția apelor*, în *Țara de dincolo de negură*, ulterior în Valea Frumoasei, nu descripția în sine are prioritate, ci poezia, fascinația clipei, fiorul existențial cu reverberații unice. Din primele două se pot cita de oriunde pagini antologice. Insă tonul original îl dă mai degrabă acel incomparabil aliaj de lirism și reflecție, momentul de vîrf în care secunda se înscrie pe o curbă a eternității. Capodoperele sadoveniene de acest gen sînt creațiile unui spirit activ-contemplativ (dacă ne putem exprima astfel), ale cărui propoziții balansează între înțelesul gramatical și metaforă. Adevărurile lui aparțin deopotrivă cugetării și sensibilității, situîndu-se undeva între *le décis et l'indécis* ele nu aparțin unui logician care operează cu silogisme, ci unui *spirit filozofic* în sensul în care un Rousseau din *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, se diferențiază de un *filozof* propriu-zis, de Kant, de pildă. Autenticul stil al vieții primordiale, crede Sadoveanu, a fost paroxismul, fenomen din care numai primăvara păstrează reminiscențe. Un fel de explozie a elementelor anunță, în fiecare an, o nouă geneză : „Echinocțiul de primăvară a venit cu un cumplit austru, care vuiește în văzduh ca o uriașă cascadă și țipă, geme și tremură prin toate colțurile, streașinile și cotloanele casei. Țiuie la ferestre și bubuie în sobă. Sună parcă și-n depărtările trecutului și mă ține treaz noaptea, chemînd din țintirimul lucrurilor duse fantasme și icoane (...) Floarea de aur, de la marginea rîpei unde se zbătea șuvoiul, și mireasma pămîntului jilav îmi stăruiesc în luminile ochilor deschiși și-n nări...". (*Cocostîrcul albastru*). Alt anotimp, toamna, cu bogata-i policromie de expoziție impresionistă, alimentează după calmul solar al verii meditații grave. Prozatorul nu e devorat de tristețe, dar sezonul autumnal, transmite senzația unei pauze, dacă nu pe aceea a extincției. Iarna nu e un anotimp agreat. Plasat în cadrul hibernal, sfîrșitul bătrînului pușcaș Calistru (*Pe Deleleu*) este în fond o splendidă elegie pe tema morții. Nu există în literatura română multe alte pagini mai pătrunse de fiorul solemn al morții, ca poemul acesta, insuficient remarcat, care traduce, în linii mari, atitudinea globală a unui popor. La polul de jos, în „împărăția apelor", se revela viața sub semnul instinctului, existența vegetativă cu dinamica ei exuberantă. In munte, la polul de sus, conștiința dă alte dimensiuni vieții, cu perspective de la efemer la etern, dominatoare fiind liniștea.

VIAȚĂ ȘI ADEVĂR

(Urmare din pag. 1)

liniște sterilă și neliniște creatoare. Gîndirea implică zbucium sufletesc, ideile trebuie să cîștige „carnea sentimentelor" care uneori stau în cumpănă cu rațiunea. Emoția devine astfel criteriul intelectului.

În dialogul propriu-zis, existența aceleiași păreri n-ar duce la găsirea unei soluții, a unui adevăr. Fiecare personaj este deținătorul unui adevăr al său – despre el și despre lumea inconjurătoare – ce reprezintă o concepție ce vine în conflict cu concepția celui cu care se află în dialog, din acest conflict trebuie să rezulte sensuri noi, relevante, superioare premizelor. Conflictul nu trebuie folosit numai pentru că ar conferi tensiune și „nervozitate" cărții, realizîndu-se un interes sporit din partea cititorului. Conflictul are o logică precisă în desfășurarea evenimentelor, el nu trebuie precipitat. este necesară o curbă ascendentă care să ducă treptat la izbucnirea finală, aceasta să nu fie o „răfuială", ci o „dezvăluire" a unor aspecte care să schimbe desfășurarea faptelor, dînd un sens nou întregului conținut ideatic și afectiv, o semnificație neașteptată, ridicînd scriitura la nivelul esențelor, al sublimărilor. Numai acest permanent echilibru între conflictele interioare de mare vibrație și cele exterioare între cupluri, dintre evidența senzorială, dură, fermă și lirismul ideatic, abstract, poate îngădui accesul la emoție, claritate și semnificație.

Un conflict prelungit, o dispută fără limită, obosește și plictisește cititorul la fel ca o descriere plată, amorfă. Există deci o tehnică a conflictului care trebuie folosită plecînd de la logica faptelor și ajungînd pînă în acele sfere în care numai intuiția și harul scriitorului poate să decidă : această tehnică aparține în primul rînd temperamentului scriitorului și apoi lucidității lui creatoare. Exemple în acest sens sînt multiple. Dostoievski însă a fost scriitorul care a dus conflictul pe cele mai înalte culmi. Romanele lui sînt adevărate înfruntări ce cunosc înălțări și prăbușiri consumate într-o maximă tensiune. Romanele lui sînt cîmpuri de bătaie, ciocniri de interese, pasiuni și idealuri, o încleștare pe viață și pe moarte.

Revenind la ideea inițială, considerăm că lărgirea ariei conflictului atît ca unghi de deschidere spre social și politic, cît și ca profunzime în cele mai reale și dramatice frămîntări ale sufletului uman, a dezbaterii sincere și deschise a unor teme și probleme specifice perioadei noastre (dar fără existența unor „praguri" prestabilite), a eroilor ce se vor angaja difinitiv într-un conflict creator, renunțîndu-se în același timp la prudență și timiditate în fața unor subiecte și împrejurări, se vor putea crea noi opere de artă ce se vor înscrie din plin în fondul de aur al literaturii noastre. .

DICȚIONAR LITERAR AUTOBIOGRAFIC

sub îngrijirea lui Al. ANDRIESCU

1. Să se menționeze cu exactitate, dar fără caracter de fișă personală, ziua, luna, anul și locul nașterii, date referitoare la părinți, studiile.

Ce detalii biografice credeți că sînt necesare pentru mai buna înțelegere a operei dumneavoastră ?

2. Vorbiți de formarea dumneavoastră ca scriitor : lecturi, reviste, climat literar, influențe. Considerați că aparțineți unei școli, unui grup literar, unui cerc, eventual din jurul unei reviste, sau unui curent ? Care este acesta și ce a însemnat el pentru dumneavoastră? Ce părinți spirituali vă recunoașteți ?

3. Scriitorul, chiar și ca om, este reflectat cel mai bine de opera sa. Vorbind despre această conexiune: om-scriitor, care sînt momentele hotăritoare care v-au marcat existența ?

4. Vorbiți despre principiile dumneavoastră estetice. Care este profesiunea dumneavoastră de credință ?

5. Cum v-ați plasa și caracteriza opera în contextul literar în care ați evoluat ? Faceți o autocaracterizare a operei dumneavoastră.

6. Ce părere aveți despre critica operei dumneavoastră ?

7. Ce puteți spune despre receptarea și difuzarea ei în țară și peste hotare. Care din operele dumneavoastră au fost traduse și ce părere aveți despre aceste traduceri ?



MIHAI URSACHI

Dicționarul inițiat de revista „Convorbiri literare" și de distinsul critic care este Al. Andriescu îi pune — deliberat sau nu — într-o situație dilematică pe cei invitați să colaboreze. Căci poate fi socotit deșertăciune să oferi tu însuți publicității date despre tine ; iar dacă le refuzi se poate de asemeni crede c-o faci din vanitate sau din cine știe ce calcul.

Sînt născut la 17. II. 1941 în Strunga, lîngă Iași ; nu am altă legătură cu această localitate balneară, unde întîmplător mama mea se afla atunci la o cură. Mama este fiica unor țărani dintr-un sat în apropierea Botoșanilor, sat frumos în care și eu mi-am petrecut o parte din copilărie, la casa bunicilor. Școala mi-am făcut-o la Liceul „Laurian" din Botoșani, cu bacalaureatul în 1957. In același an m-am înscris la Facultatea de filosofie din Iași. Am avut norocul să fiu, în cei patru ani de Filosofie, studentul unor profesori excepționali — Petre Botezatu la Logică, Vasile Pavelcu la Psihologie, Ernest Stere la Istoria filosofiei. Deși Filosofia este pentru mine ca prima dragoste, sau poate tocmai de aceea ,n-am luat licența în această disciplină. După anumite tribulații — datorite în egală măsură firii mele cît și atmosferei spirituale din acei ani — după acestea deci am urmat și absolvit cursurile Facultății de filologie, secția Limba și Literatura Germană, cu licența în 1970 pe tema „Humor in Christian Morgensterns Galgenliedern". Apropierea de limba și literatura germană n-a fost numai o aprofundare și completare a unor căutări anterioare ; consider fericită împrejurarea care a făcut ca după studii de filosofie și ceva medicină să mi se deschidă perspectiva unei mari literaturi. Nu voi uita niciodată încurajările, atît de delicate și atît de importante pentru mine, cu care o nobilă doamnă a dat elan noii mele încercări intelectuale. Aceasta a coincis și este desigur în legătură cu publicarea primelor mele poezii (*Cronica*, 20. I. 1968).

Mi s-au tipărit pînă acum următoarele cărti : *Inel cu Enigmă (Junimea*, 1970). *Missa solemnis (Eminescu*, 1971), *Poezii (Junimea*, 1972). În nr. 7 (iulie 1971) al revistei *Argeș*, care scotea atunci „Biblioteca Argeș" a apărut *Cetatea scufundată*, nucleul unei cărți care va apărea probabil anul acesta.

In anul 1970 am lucrat un timp ca profesor de germană la Liceul „Vasile Alecsandri" din Iași. Locuiesc în Țicău — un cartier al Iașilor.

2. Totul contribuie la formarea cuiva ca scriitor, aerul pe care-l respiră, oamenii cu care se întîlnește, cărțile pe care le citește. Cît despre mine, cred că formația mea nu se va încheia niciodată. Nu știu dacă fac parte dintr-o anumită școală poetică, mi se pare însă că știu precis din care nu fac parte. Părinții mei spirituali sînt părinții spirituali ai umanității.

3. Regret adînc imposibilitatea de a adăuga ceva la cele spuse sub punctul 1.

4. Am exprimat gîndurile mele asupra poeziei într-un scurt eseu intitulat „Mitul lui Demiurgos" și publicat în *România literară* nr. 33, 10 august 1972, pag. 8.

5. Dintr-o firească prudență în cugetare aș prefera să pot amîna cît mai mult timp, cel puțin 3—4 decenii, răspunsul la această întrebare. Ce pot afirma acum este că față de colegii care au vîrstă apropiată de a mea eu mă simt oarecum dezavantajat prin aceea că împrejurările au făcut ca eu să încep a publica poezii relativ tîrziu, cînd ei tipăriseră deja unele din cărțile lor esențiale. Climatul în care mi-au apărut primele cărți nu mai este acela de euforică redescoperire a poeziei, ci de ușor scepticism, sau în orice caz de sporită circumspecție a criticii. Dar acest „dezavantaj" este de fapt o favoare a sorții, căci drumul poeziei poate că-i mai bine să nu fie pavat cu prea multe aplauze.

Mi se cere o „autocaracterizare" a poeziei mele. Nu o voi face înainte de a fi sigur că devenirea mea spirituală s-a încheiat, iar cea mai bună carte a mea n-a apărut încă.

6. Cărțile odată ajunse publice nu mai aparțin autorului lor. Fiecare poate să spună sau să scrie despre ele așa cum vrea sau cum se pricepe, sau le poate pur și simplu ignora. Desigur însă că receptarea, apropierea de gîndul nostru ne dă o bucurie izvorîtă din cea mai aleasă formă de dragoste și comuniune umană — aceea întru spirit. Totodată privesc cu seninătate și încredere pe cei care dintr-un motiv sau altul mi se pare că m-au înțeles greșit : cred că defectul îmi aparține mai cu seamă mie, și poate că cu timpul voi scrie mai bine și mă voi apropia și de sufletul lor. Am o mare încredere în critica română de azi, cred și mai mult în cea de mîine și mai cred că întotdeauna ceva din scrisul meu va rămîne insondabil pentru critică. Așa cum nu este dat unui om să cunoască cu totul un alt om, căci altminteri tezaurul vieții s-ar epuiza. Nu știu dacă există critici „răi" sau de rea credință ; dar dacă există, unul din scopurile poeziei mele este de a-i ajuta pe oameni să fie mai buni, iar dacă nu reușesc înseamnă că n-am destul talent.

7. Cărțile mele, apărute în tiraje mici sau mijlocii, s-au terminat repede din librării. Editurile n-au acceptat ofertele mele de reeditare, deși sînt motive de a se presupune că și ediția a doua s-ar fi cumpărat. Cît despre traduceri, am fost puțin tradus : cîteva poezii mi-au fost publicate în străinătate după sau în versiunea franceză a unui om cu mult gust poetic — Em. Marcu. Se lucrează acum la traducerea unui volum din poeziile apărute în cele trei cărți, o selecție de autor așadar, în limba engleză, volum care va apărea probabil la o editură din S.U.A.

Inchei aceste rînduri cu mărturisirea că scrierea lor a avut măcar pentru mine un efect pozitiv : contemplînd puținătatea roadelor ce viața mea le-a adus pînă acum, cu atît mai gravă și mai imperativă mi se arată Datoria.



IOAN ALEXANDRU

Am fost născut în ziua de douăzeci și cinci decembrie anul 1941, în satul Topa în Transilvania, din părinții Ioan și Valeria, țărani. Părinții tatălui meu erau dieci la biserică iar părinții mamei tot țărani. Școala primară am urmat-o în satul natal iar cea secundară în satul Sân Mihai unde am avut ca profesor de limba și literatura română pe un mare pedagog ardelean Butoi Ilie. Liceul l-am urmat la Cluj la Gheorghe Bariț și l-am terminat în anul 1962. Am absolvit Facultatea de Filologie din București în anul 1968, unde am fost reținut asistent.

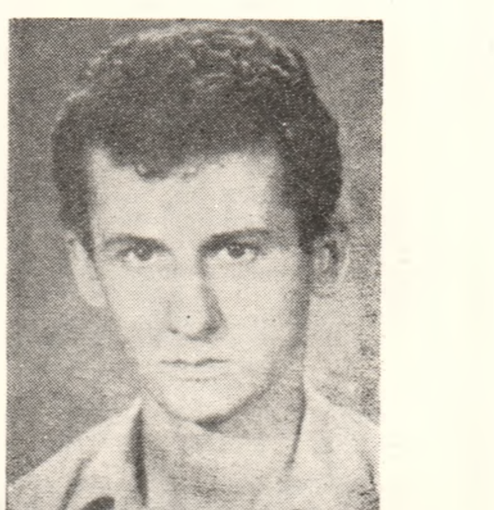
Între anii 1968—1972 am fost plecat la studii în R.F. Germania, unde am studiat filozofia și filologia clasică — greaca și ebraica.

Am scris cinci cărți de versuri : Cum să vă spun, **1964,** Viața deocamdată, **1965 ;** Infernul discutabil, **1967 :** Vămile Pustiei, **1969,** Imnele bucuriei, **1973.**

Am tradus din grecește toate Imnele și fragmentele lui Pindar și din ebraică Cel mai frumos cîntec **al lui Solomon.**

Sunt om căsătorit cu patru copii.

Scriu o nouă carte de Imne și-l traduc pe poetul bizantin Romanos Melodul.



MARIUS ROBESCU

M-am născut la Spitalul Militar din București, la 20 martie 1943. Dacă amintirea nu mă înșeală, am avut o copilărie fericită, ocrotită de inhibiții. Mai tîrziu mediul familial nu mi-a influențat în nici un fel opțiunile, bucurîndu-mă în acest sens de o libertate deplină. Ceea ce sper să-mi fi transmis este onestitatea socială a tatălui meu (de meserie ofițer, pînă cînd, în 1955, a fost pensionat din motive de sănătate) și necrutarea, ieșită și din împrejurări, a mamei.

(Impreună cu două surori ale ei, mama și-a trăit copilăria într-un orfelinat. In dorința de a face cît mai obiectivă istorisirea de față, am răscolit un vraf de acte. Am găsit astfel certificatul de deces al bunicului din partea mamei, din care transcriu : „Act de moarte din anul una mie două sute șaptesprezece luna februarie, ziua douăzeci și două stil nou la orele trei după amiază. În ziua de azi a prezentei luni la orele două înainte de amiază a încetat din viață în lazaretul de prizonieri români luați de armata germană Chiriță Ilie, în vîrstă de ani treizeci și nouă, de profesie militar făcind parte din Regimentul 44 Infanterie Compania IV").

Vădind disponibilități comune, socot lipsit de importanță ceea ce s-a întîmplat să scriu în anii de școală. Dar preocupările mele în această direcție erau reale și, concretizate mai ales în lecturi, s-au urmat de la sine. De altfel prima revelație de natură curat literară am avut-o în acei ani. Citind Moromeții (vol. I) mi-am dat seama în ce măsură scriitorul poate să nu inventeze. Regăsirea miraculoasă a unei lumi pe care o cunoșteam (datorită verilor petrecute într-un sat din Teleorman, la niște rude ale tatălui meu) mi-a edificat despre capodopera lui Marin Preda o opinie pe care astăzi pot și s-o exprim : o epică acumulare de nuanțe, o despăturare egală a cutelor timpului, aparent identice dar deosebit indicibil unele de altele, ca parfumurile.

Totuși păstrez impresia că la absolvirea liceului citisem mai mult scriitori străini. Ii cunoșteam foarte bine, dintre români, doar pe Caragiale, Arghezi, Bacovia, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu. Nu doar din vina mea îi ignoram pe Blaga, pe Lovinescu, pe Ion Barbu. Cît despre Eminescu și Creangă, am convingerea (nu numai în ce mă privește) că s-au putut constitui drept referințe capitale oarecum independent de lectura efectivă a operelor lor. Și că aceasta, atunci cînd s-a produs, a aprofundat subiectiv o moștenire naturală.

Cu o teză despre Tudor Arghezi mi-am susținut, în 1962, intrarea la Facultatea de Filologie din București. Dintre marii profesori ce predaseră aici, am apucat să-l ascult pe G. Călinescu timp de două stagiuni consecutiv. Obiectul celei dintîi a fost Eminescu, al celei de a doua Creangă (monografiile respective nu fuseseră încă reeditate iar aluziile profesorului vizau tocmai întîrzierea noastră). Cursurile și seminariile pe care le-am frecventat în vederea obținerii diplomei, cu excepția seminarului lui N. Manolescu, nu mi-au lăsat amintiri deosebite. Indrăznesc să spun că în anii de studenție au acționat asupră-mi două instrucțiuni paralele : dincolo de cadrul oarecum convențional al cunoștințelor expuse de la catedră, încă mai utile mi s-au părut lecturile vii, urmărite pe cont propriu. Nădăjduiesc să nu jignesc pe nimeni cînd afirm că mai mult decît unii profesori m-au atras colegii. Aceia, anume, a căror patimă pentru literatură o împărtășeam.

Pe atunci capacitatea mea de absorbție depășea, evident, puterea proprie de exprimare. Compuneam totuși destul de mult (erau dimineți cînd, în bibliotecă, scriam cinci sau șase poezii deodată) și așa se face că am debutat, poate prematur, în martie 1965, prezentat de poetul Ion Gheorghe în revista *„Luceafărul"*. Mă integram unei lungi serii de „nume noi", dintre care unele, precum Ileana Mălăncioiu, au confirmat strălucit.

Găsesc, la vîrsta de acum, că în viața mea au avut loc două momente hotărîtoare. Atît primul — primăvara anului 1959 — cît și cel de al doilea — anul 1970 — m-au ajutat să realizez pe deplin contactul cu mine însumi. Nu evenimentele literare au cea mai mare importanță în viața unui scriitor, ci tocmai celelalte, cu caracter personal. Abia întîmplările anului 1970 (una din ele a fost moartea tatălui meu) în nedezbinata lor țesătură, mi-au desăvîrșit conștiința unui sine ireductibil (mă grăbesc să adaog : și limitat). Depinde de mine ca semnificațiile acestei împrejurări să ajungă cîndva la cititor.

In același an (1970) a început colaborarea mea constantă la *„România literară"*. Publicasem și mai înainte aici dar la intervale neprecise și exclusiv poezii. Or, Lucian Raicu mi-a cerut pentru prima oară un articol. Surprins, căutînd să fiu la înălțimea invitației, am scris cîteva pagini despre Eminescu. I le-am dus, grăbit să-i aflu părerea. Pe tonul său desăvîrșit de firesc, Raicu mi-a comunicat că nu le citește deoarece are încredere. Articolul a apărut și a fost urmat de altele. Toate articolele pe care le scriu (și le voi mai scrie) sînt urmarea aceluia. Nu știu cîtă valoare au prin ele însele, pentru mine însă reprezintă cea mai bună apărare a poeziei pe care o fac. Aceasta nu în sensul susținerii ci al canalizării impulsului teoretic care, sînt convins, e un pericol de impuritate pentru poezie. Am publicat trei cărți de versuri : *Ninge la izvoare* (1967), *Viața și petrecerea* (1969), *Clar și singurătate* (1972). De asemenea, un volum de povestiri pentru copii : *Mușuroiul* (1970). In legătură cu toate acestea nu am să dau cititorului nici o explicație. Nu sînt, firește, întrutotul mulțumit de critică. Dar în ce măsură critica a greșit sau a avut dreptate se va vedea oricum mai tîrziu !

În sfîrșit, sper să-mi onorez preferințele literare dar nu găsesc oportun să le expun cu prilejul de față. Voi face totuși excepție cu poetul Eugen Jebeleanu fiindcă domnia sa reprezintă la noi, în clipa de față, deopotrivă opera prestigioasă și atitudinea morală. Cred, despre aceasta din urmă, că e singura care se potrivește vocației.

tabla de materii

Sînziana Pop

La Sânziana Pop respingerea convențiilor se manifestă direct și agresiv, lumea fiind cucerită printr-o brutală și uneori inocent-nerușinată dilatare a s mțurilor. Dezinvoltura reprezintă aici o formă de vitalitate excesivă și în libertatea de mișcare, aproape impudică, a eroinelor scriitoarei, de obicei fete aflate la vîrsta descoperirilor erotice, trebuie văzută exprimarea unei energii tumultoase : „Azi dimineață m-am uitat în oglindă. Sînt înaltă și subțire. Și-mplinită. M-am uitat bine și m-am gîndit la un drum pe care să merg și să bag oamenii-n draci". Frenetice și exuberante, adolescentele și femeile tinere din povestirile cuprinse în prima carte a Sânzianei Pop (*Nu te lăsa niciodată*, 1966) trăiesc printr-o incandescență senzorială caracteristică pentru un stil al sfidării : „Vezi că arde carnea pe mine, Livio, i-am spus, de dimineață arde. Să nu-ți bag mîna-n păr, că te-aprinzi". Imprejurările sînt simple pretexte pentru a se pune în evidență învolburarea sîngelui, trepidația juvenilă luînd cel mai adesea o direcție erotică totalitară : „Începu să cînte și să danseze, din coapse și din genunchi, cu mîinile aruncate în lături. Era frumoasă și tînără și toată lumea rămase cu gura căscată". Povestirile Sânzianei Pop sînt de fapt niște instantanee ale unei vîrste, într-un stil gîfîit și elementar cu grație, în ciuda enormităților ce țin de reducția la dorință a întregei vieți a puberului. Realul este deformat și transfigurat de o continuă dispoziție belicoasă. Eroinele Sânzianei Pop sînt amețite de o turbulență senzorială, căutîndu-se trăirea integrală a stării de turmentație vitalistă : „Ieșim în curte, cu sor-mea. Ploaia s-a rărit. Ultimele picături le sparg în dinți".

A doua carte a scriitoarei, romanul *Serenadă la trompetă* (1969), este esențial lirică, fiind înfățișată o explozie de vitalitate adolescentină, agresivă și băiețoasă. Romanul este de fapt compus din fragmente dispuse după o logică formală persiflată, fiind relatate, într-o confesiune fantezistă și ironică, evenimentele petrecute de-a lungul a două zile în viața unei fete ajunsă la vîrsta de graniță, cînd încetează să mai fie un copil dar nu este încă femeie, cînd nu are voie să fie „prea inteligentă, nici foarte proastă", ci „exact așa cum ar putea fi o fată de 15 ani". Această ipostază a unei faze de tranziție îi dă posibilitatea autoarei să fie, pe rînd sau simultan, gravă și zeflemisitoare, duioasă și crîncenă, poetică și de un prozaism quasi-trivial, totul salvîndu-se însă prin ritmul zvîcnit impus narațiunii. Planurile romanului sînt de aceea indistincte, echivoce, realul trece fără veste în imaginar și din fantezia cea mai dezlănțuită se cade pe un detaliu grosier, al cărui rost este provocarea de surpriză prin contrast. Banalitatea cea mai cruntă se colorează metaforic și se aprinde în mari focuri de artificii stilistice. Eroina cărții trăiește într-un mediu opresiv, constrîngător, fiind obligată să se revolte împotriva clanului familial din Casa de Piatră aflat sub supravegherea senină și feroce în același timp a Comandorului, un bătrîn sadic din ramolisment. Revolta se topește însă în euforie, gesturile sînt amplificate prin mijlocirea unei fantezii debordante, care anexează existenței cotidiene un spațiu miraculos de libertate pură situat în afara obișnuințelor și a convențiilor, investit așadar cu o funcție compensatorie. Carte a spaimelor, a refuzurilor, a înfiorărilor adolescenței, a repulsiilor și a „simpatiilor", *Serenadă la trompetă* este de fapt expresia unei patetice strigări a simțurilor care încep să se trezească, șocînd prin dezlănțuirea anarhică. La școală, de pildă, recreația devine un ritual ciudat, o solemnitate straniu anticipatorie : „Primele două fete treceau pragul școlii plutind. Și tot restul. Convoiul acela în uniforme negre și cu gulerele sclipind orbitor. Străbăteau curtea ca niște călugărițe, ușoare și ireale, ci numai privirea o purtau în pămînt. Gălăgia murea. Se făcea loc de trecere, de-o parte și alta populația școlii primea liniștea și nemișcarea ca pe-un consemn. Cei dintr-a-ntîia mirosind încă-a unt, roșii și fierți cei dintr-a patra, generația aflată sub coșuri, toți, toată lumea, recreație de recreație, curtea primea cu emoție șirul acela de fete-femei. Și ele treceau, oh Doamne, marele necunoscut, treceau foarte bine cîte două cîte două și cîte trei și erau și EI acolo, veniseră pe nesimțite, sărind gardul, amirosind a tutun. Elevii mari, seniorii, cu chipiuri și cu mîinile în buzunar. Așteptau. Era moarte în aer. Șirul negru se apropia. Era liniște și moarte în aer și-apoi capul sus, privirile țîșnind înainte, pînda trecea în privire jaguarii. Așa că izbucnea focul pînă la urmă în marile savane arse de aerul verii uscat. Și taurii roșii și puștii și blegii adormiți între brațe și cu coșurile înroșite de pălălăi și vechile umbrele cu fusta încurcată în sîrma picioarelor, toți, toți o luau dintr-odată la fugă sărind și urlînd, gălăgia exploda în miliarde de schije, ci numai lîngă gard, EI și ELE, elevii din ultimul an, așteptau. Un toboșar bătea în neștire". Clocotul viu al sîngelui deșteptat năvalnic este principiul animator al acestei cărți înflăcărate și senzuale. Domină obsesia viitoarelor împliniri trupești, într-o expresie nonșalantă a naturalului liber exprimat („Și dacă vrei să știi ai niște picioare foarte mișto. Ai să-ți cîștigi precis libertatea"), argoul și impudoarea suavizîndu-se. Țipătul înfiorat de o dulce teamă al adolescentei ce se descoperă ca femeie virtuală, se proiectează în pereții lumii, de unde revine ca un ecou ațîțător. Pretutindeni sînt descoperite reprezentări ale freamătului erotic, insinuat sub același aspect frust pînă și în vis, fiindcă la Sânziana Pop reveria se preface în delir oniric ajuns la paroxism : „Să dormi și să visezi și să vină-n vis un cal. Să vină pe tropote, de departe întîi și-apoi de-aproape, de la marginea auzului către tine. Să-l stăpînești tu întîi și-apoi să te stăpînească. Să-i rezişti pînă la locul în care știi sigur că e tropotul unui cal și-apoi, cînd e foarte aproape și foarte singur în marea noapte de toamnă dimprejur să ți se facă dintr-odată teamă. Să nu poți spune tropotul unui cal și-atît, ci totul să fie așa de-aproape încît să caz prizonierul zgomotelor pe care le-ai deslușit. Să plutești într-o lume rotundă și-albastră în care orice atingere cere ecou și însăși respirația aerului între buze scoate cea mai subtire notă pe coarda unei viori. Da. Să fiu eu fata de după fereastră adormită în așternutul alb. Fata care așteaptă un cal pentru tropotul calului pe caldarîm într-o noapte de toamnă. Pentru sunetele pe care le stăpînești și-apoi te stăpînesc și ele pînă în sfera albastră și muzicală a auzului absolut". Romanul Sânzianei Pop reia într-un alt registru cinetic, mai rapid și mai sincopat, dar și cu mai puțină profunzime, starea de sensibilitate a poemelor Mariei Banuș din *Țara Fetelor*. Văzul, tactilul, mirosul, auzul sînt supuse unei încordări extreme și se transformă în prelungiri ale ființei, într-un univers palpitînd de tentația fructului promis. Realitatea este „descoperită" de personajul Sânzianei Pop prin exacerbarea simțurilor, fata cu nume de sălbăticiune („Puică-Neagră") deduce eticul din percepția senzorială, detestînd bătrînețea, degradarea fiziologică, și acceptînd frenetic reprezentările sănătoase ale vîrstelor tinereții, disprețuind atmosfera închisă a Casei de Piatră și avînd nostalgia unei cabane pierdute în munți, cu absolutismul și impulsivitatea proprii adolescenței, pentru care nuanțele nu există. Eroina recurge în mod curent la deplasarea prin levitație, evadînd adică prin mișcări ascensive din conformism. Romanul este însă diluat compozițional, în sensul că este construit prin adițiune de capitole, fără preocupare de verticalitate, putîndu-se încheia oriunde și putînd continua la nesfîrșit. Beneficiind de aceeași prospețime a privirii și de știința montajului, reportajele scriitoarei, încă neadunate într-un volum, trăiesc prin amplificarea telescopică a detaliului devenit simbol.

Mircea IORGULESCU

opinii...

CONVENȚIILE MĂRTURISIRILOR

Alături de *Tratatul despre Narcis*, scrierile care au acreditat ideea unui Gide — scriitor care nu poate să nu se contemple pe sine și să nu vorbească, în orice moment, despre sine sînt, firește, scrierile cu caracter autobiografic. Ele ocupă, în cadrul operei gidiene, un loc important, atît de important pentru unii încît au pus, nu o dată, în umbră operele de „creație" propriu-zisă. O primă observație care se impune este aceea că scrierile autobiografice ale lui Gide sînt și ele, în mare măsură, *literatură* (înțelegem prin aceasta că ele se supun unei anumite *retorici*, unor convenții și unor finalități specific literare). Pentru un om care avea cultul Operei, fiecare pagină scrisă trebuia scrisă bine. In coresponedntă, de pildă, acolo unde te-ai aștepta să întîlnești spontaneitate și exprimare grăbită sau familiară, Gide e nu se poate mai prețios, mai afectat, stilul e „căutat" și supravegheat cu strictețe. Literatura aceasta a „persoanei întîi", care refuză, programatic, ficțiunea, și prin care Gide se destăinuie, s-ar cere studiată cu mijloacele unei poetici adecvate (ea a fost investigată, pînă acum, mai ales cu scopul de a reface evoluția personalității lui Gide).

Jurnalul, ținut, cu întreruperi, între 1889—1949, consemnează nu numai traiectoria unui destin căci el înseamnă, pentru Gide, și un instrument de auto-formare ; prin *Jurnal*, Gide devine așa cum vrea să fie. *Jurnalul* este proiecția unei personalități pe care Gide și-o construiește ; nu atît confesiune sau bilanț, cît *proiect* : „jurnalul a fost unealta vocației sale". (Daniel Moutote). Creatorul își crează opera, dar opera, în egală măsură, îl crează pe autorul ei : „Și-a făcut opera, adaugă Daniel Moutote, dar opera l-a făcut" (i-a permis deci, să existe, să fie Gide). Nu alta este opinia lui Claude Martin : „Gide nu s-a născut, Gide a devenit". Jurnalul contribuie la rezolvarea contradicției *être-paraître* : scriitorul se identifică cu personajul pe care-l joacă (ca și André Walter) și va părea, *va fi*, ceea ce urmărea să fie (și ceea ce simțea că este). Sau, cum spune Gide : „El (artistul n.n.) trebuie nu să-și povestească viața așa cum a trăit-o, ci s-o trăiască așa cum o va povesti. Cu alte cuvinte : portretul lui, care-i va fi viața, să se indentifice cu portretul ideal, pe care și-l dorește ; sau, mai simplu : să fie așa cum se vrea" *(Jurnal*, ed. Savin Bratu, p. 16).

Care sînt celelalte semnificații ale jurnalului gidian ? De ce se supune scriitorul obligației de a asigura continuitatea jurnalului, de ce caută să facă din actul de a scrie o *necesitate ?* Răspunsuri la aceste întrebări ne dă, în primul rînd, Gide însuși : jurnalul ar fi, astfel, o higienă morală, ar avea efectele unei terapeutici psihice. El ar constitui, apoi, un exercițiu permanent, un mijloc de a evita ca „penița să ruginească" (14 mai 1940) : scriitorul are nevoie să se simtă tot timpul stăpîn pe uneltele sale. Jurnalul se dovedește util și prin aceea că „notează trezirea ideilor" (9 oct. 1891), altfel spus — surprinde și fixează pe hîrtie viața ideilor, frămîntările interioare ale artistului, spre folosul creațiilor sale viitoare. Jurnalul este și o posibilitate de *salvare* ; Gide îi mărturisea lui Claude Mauriac că scrie în jurnal în chip foarte neregulat, căci recurge la el în perioadele cînd se simte *vulnerabil:* jurnalul îl ajută să se salveze, să „iasă la suprafață" Iar la 13 februarie 1924 Gide nota că jurnalul reflectă „numai perioadele de desnădejde". Apoi, pentru Gide care — programatic — se declara adept al dialogului, al confruntărilor de opinii și de idei, jurnalul este, de multe ori, interlocutorul ideal ; scriitorul îi spunea, tot lui Claude Mauriac, că, singur în Egipt, a ținut un jurnal pentru că altfel nu ar fi profitat de ceea ce vedea; nimic nu-i părea frumos, interesant, avea nevoie, ca să savureze impresiile, de un confident. In fine ,paginile din jurnal sînt, adesea, o posibilitate de a corecta interpretările ce s-au dat operelor gidiene, interpretări care scriitorului nu i s-au părut întotdeauna exacte și întemeiate ; există numeroase pasaje din jurnal în care Gide polemizează cu comentatorii săi, încercînd să restabilească adevărul.

Dacă am văzut ce reprezintă, pentru Gide, jurnalul, trebuie să ne întrebăm și în ce măsură răspunde acesta intențiilor și așteptărilor scriitorului. Prima problemă care se pune este, firește, aceea a sincerității ; și nu e vorba de sinceritatea autorului, ci de felul în care jurnalul, fiind *literatură*, poate reflecta, în chip fidel și autentic, gîndurile și trăirile celui care se destăinuie. După cum s-a demonstrat (de către Henri Guillemin, de pildă) Gide corectează, modifică și chiar reface complet pagini din jurnal ; cerința de a fi spontan în notații pare astfel, de la bun început, încălcată. Intervine, apoi, un obstacol de care scriitorul este perfect conștient : simplul fapt de a exprima o emoție îi alterează autenticitatea. „A exprima un sentiment, remarcă Alain Girard, înseamnă a-l modifica ; a îngriji exprimarea, nu înseamnă oare a-l modifica din nou ?". Gide face corecturi, suprimă, adaugă, omite, organizează materialul ; prin urmare, continuă Alain Girard, „el (scriitorul n.n.) a dezvăluit publicului mult din el însuși, dar n-a dezvăluit totul. Sau, mai curînd, nu ne-a oferit decît o imagine amputată, voită și construită". Cîteodată emoțiile, deși ar merita să fie consemnate în jurnal, sînt prea complicate ; scriitorul ar fi obligat să le simplifice, să le schematizeze, ceea ce le-ar frustra de caracterul lor autentic : „munca de simplificare necesară le-ar fi făcut mai puțin sincere ; ar fi fost ceva ca finisarea unei bucăți literare ; ceva ce jurnalul nu trebuie să fie" (3 iunie 1893). Literaturizarea pare de neevitat ; dar sînt oare aceste însemnări atît de bine scrise încît să aibă valoare literară ? Nici literatură, nici confesiune directă, nefalsificată, jurnalul apare uneori tînărului Gide o imposibilitate : „Dorința de a scrie bine le răpește acestor pagini de jurnal orice preț, chiar de sinceritate. Nici nu mai înseamnă ceva, nefiind niciodată atît de bine scrise, încît să aibă un merit literar ; în sfîrșit, toate se bizuie pe o glorie, pe o celebritate viitoare, care le va face interesante" (august 1893, ed. S. Bratu, p. 25). Și, totuși, jurnalul va fi scris în continuare.

La un moment dat, intervine un alt element care „orientează" confesiunea : perspectiva publicării. Chiar în situația în care Gide se gîndea doar la publicarea lui „postumă" se fac simțite cenzura, autocontrolul : autorului îi este imposibil să nu aibă în vedere reacțiile viitorilor săi cititori : „Dacă, mai tîrziu, jurnalul meu va fi publicat, mă tem să nu dea o idee destul de falsă despre mine" (13 februarie 1924). Odată cu începerea publicării jurnalului în ediția Louis-Martin Chauffier de *Opere complete*, imaginea cititorilor virtuali nu mai poate fi alungată : „Perspectiva publicării, fie și parțială, a jurnalului meu, în apendice la volumele de *Opere complete*, i-a falsificat sensul". (30 martie 1932) ; avînd o viziune tot mai clară asupra ansamblului operei sale, lui Gide începe să-i fie teamă că va omite să noteze în jurnal ceea ce nu va putea, din diferite motive, să exprime în cărți sau articole. Și lui Claude Mauriac îi mărturisește incapacitatea de a face abstracție de publicul posibil : „...într-o zi, m-am gîndit că jurnalul meu va putea fi publicat. De atunci, el a devenit altul, fără voia mea..." (op. cit., p. 24).

Inceputul jurnalului trădează un mare ambițios : privind, împreună

ÎN JURUL ROMANULUI

Nicicînd nu ni s-a părut mai oportun să amintim marele rol critic pe care-l poate îndeplini o antologie ca în cazul recentului volum Spre roman, *întocmit de M. Ungheanu din textele critice și notele de lectură ale lui G. Ibrăileanu. Ni se relevă prin el un aspect pînă acum nescos la lumină din activitatea criticului de la „Viața românească", dar nu și neașteptat. Textele publicate cu o substanțială postfață de M. Ungheanu au darul de a ne arăta că romanul l-a preocupat pe Ibrăileanu în decursul întregii lui cariere. Una din primele lui lucrări literare e traducerea lui* Bel-Ami *de Maupassant, iar ultima este romanul* Adela. *In decurs de aproape patru decenii, notează editorul său, problema romanului a fost pentru Ibrăileanu una de căpetenie, aproape de exclusivitate. Dar dacă el a urmărit „problema" romanului n-am zice că a urmărit și feluritele forme în care aceasta se întrupa în literatura noastră. Trecînd peste* Arhanghelii *și peste* Ion, *sau peste* Mara *și peste* Întunecare, *peste cele mai semnificative romane ale Hortensiei Papadat-Bengescu, el ne apare mai curînd ca un analist al anatomiei romanului decît ca un critic care ar încerca să impună cu consecvență vreo formă sau vreun principiu.*

Evident, acțiunea lui trebuie înțeleasă în toată amploarea și limitele ei. Poate că în aceste pagini să fie punctul cel mai consistent al activității mentorului „Vieții românești", și valorificarea lui Ungheanu nu este un act de mare inteligență critică, depășind stilul evocărilor pioase și al exagerărilor care nu au lipsit din jurul lui Ibrăileanu, nu totdeauna spre a-l avantaja. Căci, la propriu vorbind, figura și rolul lui exact sunt destul de nelămurite. Exaltat în cadrul ieșean al revistei ca un critic și îndrumător literar de anvergură maioresciană, dar nesocotit sau bagatelizat de adversarii săi (Iorga, Dragomirescu, Lovinescu), Ibrăileanu s-a salvat pentru generația interbelică prin Adela, *care i-a întors o parte din critica post-lovinesciană, surprinsă de realizarea aceasta care, cu tot aerul ei desuet, nu mai puțin plin de farmec, venea să sprijine tendințele spre psihologism ale romancierilor din anii '30. Proclamat mai apoi reprezentantul unei direcții „științifice" împotriva celei așazis impresioniste și estete susținută de Lovinescu, al direcției realiste împotriva uneia pretins decadente, el a fost iarăși valorificat cu exagerare pentru merite ce nu-i aparțineau decît problematic.*

Adevărul e că Ibrăileanu nu suportă o comparație cu Lovinescu, care e marele critic al literaturii noastre și creatorul stilului modern în critică. Acțiunea lui Ibrăileanu e prea restrînsă și prea marcată de sectarism ca să poată fi pusă în cumpănă cu aceea a lui Lovinescu, personalitate plenară, angajînd toate sectoarele de investigație literară, judecînd sau determinînd întreaga realitate a acesteia. Ibrăileanu ne apare mai curînd ca un glosator al valorilor și problemelor literare, venind cu observații interesante, fine, dar totdeauna complementare, insuficiente, nu o dată contradictorii.

S-ar putea găsi o scuză în aceea că el a fost creatorul, sufletul dar și victima revistei pe care a condus-o. Gîndind acțiunea sa într-un spirit de corp, el a fost dominat de ideea partizană de cerc literar, ajungînd să exagereze valoarea atașaților acestui cerc și să nesocotească alte figuri care ieșeau din raza lui. Mai mult încă, analiza operelor și artiștilor nou apăruți era făcută tot complementar, adică în cadrul unui grup, ca și odinioară la „Convorbiri...". Dacă M. Ralea scria despre Arghezi, Ibrăileanu se simțea scutit să mai facă același lucru deși avea oarecare stimă pentru autorul Cuvintelor potrivite. *Dacă revista publica pe același, pe I. Barbu sau, cu sila, pe Minulescu, faptul echivala cu o acceptare, arătînd deschiderea lui Ibrăileanu spre noile forțe ale literaturii momentului. Așa se explică poate, dar nu se și scuză, faptul că Ibrăileanu a ignorat marea poezie a epocii sale, lăsînd să-i scape numai rezerve, sau chiar ostilitate de-a dreptul. Chiar dacă admitem această lipsă de priză la aspectele cu adevărat semnificative ale literaturii ce apărea sub ochii săi, ea trebuie întregită cu observația că nici în ceea ce privește literatura pentru care el arăta înțelegere, Ibrăileanu n-a ieșit din fraza fragmentarismului, desigur nu numai o dată interesant. El n-are aptitudinea adevăratului critic, și care e a lui Lovinescu, de a lua opera în mînă de a și-o apropia, de a o privi și judeca în esența ei. Chiar despre autorii săi favoriți (Eminescu, Caragiale) el nu a dat decît serii de observații lăturalnice, note de lectură uneori subtile, și acest stil îi definește personalitatea.*

In cadrul acesta mai sigur, deși mai restrîns, intră și preocupările lui pentru roman, sau încă mai bine spus : în jurul romanului. Dar a gîndit oare Ibrăileanu realitatea și devenirea romanului în acea perspectivă decisă care să ne îndrituiască acum să vorbim despre o îndrumare a lui „spre roman" ? Ne îndoim, căci el vede mereu chestiu-

cu Pierre Louys, Parisul de la etajul șase al unei clădiri, Gide găsește de cuviință să reia strigătul lui Rastignac: „Et maintenant..., à nous deux!". Primele notații lasă să transpară voința de a crea o mare operă, dorința de succes, de glorie. Asupra acestei prime etape din existența autorului, Alain Girard emite o ipoteză foarte seducătoare: „Nu e imposibil ca tînărul Gide, în aviditatea lui de a fi, să fi făcut, în chip inconștient, calculul următor: în lipsa operei pe care o visează, el va avea întotdeauna jurnalul lui intim care să stea mărturie în ceea ce privește forța și originalitatea pe care le simte în el, și care să facă să fie recunoscut de ceilalți la valoarea pe care o are. Dar acest jurnal intim, el îl va distruge mai tîrziu, cînd opera va fi venit, pentru a nu păstra decît cîteva note, într-o formă poate ameliorată, și care să fie tot atîtea repere pe traiectoria unei vieți de acum înainte lineară". De își va fi făcut cumva acest calcul, Gide a renunțat, în orice caz, la el. De ce? In primul rînd fiindcă jurnalul se integra, din ce în ce mai mult și din ce în ce mai clar, în operă (pentru Gide el nu va înlocui opera, ci va face parte din ea); în al doilea rînd, fiindcă jurnalul va rămîne principalul mijloc de „salvare", de eliberare de complexe, de purificare. Gide va avea aici curajul tuturor mărturisilor, și ar fi fost poate și mai franc, și mai direct, dacă nu i-ar fi fost frică (și n-ar fi încercat un sentiment de jenă?) de o singură ființă: Emmanuelle.

Dar, în definitiv, este jurnalul gidian un jurnal intim? Girard observă că găsim în el nu atît mărturisiri cu caracter privat (Gide nu consemnează momentele cînd a fost cu adevărat fericit, experiențele erotice exaltante), ci mai mult pagini ce conțin: descrieri de natură, impresii de călătorie, note de lectură, întîlniri cu prietenii și aprecieri asupra lor, reflecții privind literatura și arta, reflecții psihologice sau morale, indicații asupra evoluției și acceptării cărților sale etc. Notele de lectură primează, jurnalul fiind, așa cum s-a remarcat, un excelent ghid literar. Pe de altă parte, Gide înregistrează ceea ce are în special valoare *estetică*, viața fiind pentru el, după fericita formulă a lui Roger Martin du Gard, „matière à livres". De aceea, jurnalul gidian este, în mare măsură, jurnalul unui „om de litere", jurnalul unui scriitor, pentru care viața există pentru ca să înceapă într-o carte.

O ultimă chestiune: se găsesc în această operă numeroase pagini care nu spun, de fapt, nimic, pagini de o insignifianță totală. Pentru unii, interesul jurnalului stă tocmai aici, în funcționarea în gol a acestei „mașinării de scris". Chiar Gide consideră că „este o greșeală să scrii într-un *Jurnal* numai ceea ce este foarte important. Nu aceasta este rațiunea existenței lui". (11 august 1927). Negarea și parodia jurnalului le face în *Ziua de 27 septembrie* din *File de toamnă*, zi pe care o povestește cu detalii și în care nu se întîmplă nici un fapt notabil. In paginile insignifiante din jurnal Gide încearcă — vom relua o expresie a lui Jean Delay — să neutralizeze realitatea: banalului cotidian îi corespunde banalul scriiturii. Realitatea este dominată, momentelor celor mai plate li se găsește, totuși, o utilitate: aceea de a fi... înregistrate în jurnal. Adevărul speculațiilor subtile ale lui Maurice Blanchot se confirmă și în cazul lui Gide: a scrie jurnalul înseamnă a pune scriitura sub protecția zilelor obișnuite; înseamnă a te apăra de uitare (de trecerea timpului) și de disperarea de a nu avea nimic de scris. Jurnalul — prin chiar insignifianța lui — îți dă o dublă iluzie: a vieții și a scrisului: nu s-a întîmplat nimic într-o zi, dar te ostenești să povestești aceste nimicuri, și iată că ai făcut totuși ceva. Prin urmare, jurnalul apare din nou ca o salvare: „scrii ca să salvezi scriitura, ca să-ți salvezi viața prin scriitură...". Iluzie sau nu, această cale de salvare l-a atras pe Gide, și nu numai pe el...

Perioadele sau aspectele din viață care ies din sfera jurnalului nu rămîn neînregistrate de către Gide: cîteva scrieri cu caracter de „memorii" completează și încheie ciclul autobiografic. Dintre acestea, *Si le Grain ne meurt...* (1920) este, indiscutabil, cea mai importantă, atît în ceea ce privește caracterul mărturisirilor, cît și ca valoare literară. Autobiografia este o încercare de a regăsi *eul* de odinioară; cele mai cunoscute și mai semnificative autobiografii (Rousseau, Gide, Sartre etc.) reconstituie copilăria și adolescența, oprindu-se undeva, într-un moment al tinereții, atunci cînd autorul consideră că „perioada de formație" s-a încheiat, iar trăsăturile *eului* său de astăzi, din clipa în care își scrie autobiografia, au prins contururi definitive. Prin urmare, tentativă de regăsire, de retrăire a trecutului; dar, totodată, confesiune publică, auto-definire, explorare a propriei ființe în scopul de a oferi celorlalți o motivare a evoluției eului. După cum remarcă Jean Starobinski, stilul autobiografiei este „indiciul relației dintre cel care scrie („le scripteur") și propriul său trecut, și în același timp el revelează proiectul, orientat către viitor, al unei maniere specifice de a se dezvălui celorlalți". Autobiografia este posibilă deoarece *eul* revolut este diferit de cel actual, încît „acesta din urmă poate într-adevăr să se afirme în toate prerogativele sale. El nu va povesti numai ceea ce i s-a întîmplat într-un *alt* timp, ci mai ales cum, din *altul* care era, a devenit el însuși".

Aceasta este și intenția lui Gide. Proiectul de prefață la *Dacă bobul de griu nu moare...* arată limpede că Gide urmărea să se înfățișeze contemporanilor (și să preîntîmpine, în același timp, formarea și circulația unor legende postume) așa cum era el cu adevărat, chiar cu riscul ca mărturisirile sale să stîrnească ura și disprețul. Deviza lui Gide pare a fi: sinceritatea și adevărul cu orice preț.

Ca și în cazul ***Jurnalului***, Gide face reflecții, pe măsură ce redactează, privind finalitatea și eficacitatea intreprinderii sale. După prima pagină, ce relatează practicarea „proastelor deprinderi" din copilărie (pagină apreciată de mulți ca fiind o provocare, o palmă dată de la început în obrazul lectorului) Gide presimte pericolul, intuiește reacțiile pudibonzilor și ale fariseilor, și își justifică imediat franchețea: „...povestirea mea nu are rațiune de a fi decît dacă e veridică. Să zicem că o scriu ca penitență". Argumentul e reluat atunci cînd e nevoie de susținut o mărturisire prea crudă, un fapt care nu aduce nici un serviciu — ba dimpotrivă — propriei reputații: „...nu scriu nicidecum un roman și am hotărît să nu mă flatez în aceste memorii, nici insistînd asupra aspectelor nostime și nici disimulînd penibilul". O nouă pledoarie „dublează" confesiunile erotice din partea a doua: „Știu că, adăugînd aici o anume precizie, voi stîrni zîmbete; mi-ar fi comod să o omit sau să o modific în direcția verosimilului; dar eu nu urmăresc verosimilul, ci adevărul; și nu merită el oare să fie spus tocmai atunci cînd este cel mai puțin verosimil? Credeți că altfel aș vorbi de toate acestea?" Dar, respectînd adevărul vieții sale, Gide nu se erijează în deținător al Adevărului vieții, nu are veleități de moralist; nu e greu de văzut aici o atitudine care anticipează — dînd și replica ce se cuvine — posibilele acuzații de „corupere" a tineretului: „...nu caut să fac să prevaleze etica mea: nu-mi scriu apărarea, ci povestea mea". Dacă voința de sinceritate reprezintă, programatic, idealul memorialistului, problema care se pune este — ca și în cazul *Jurnalului* — dacă această sinceritate nu se alterează odată cu „transmiterea" ei prin intermediul literaturii: Gide nu ignoră nici acest aspect. Intr-o notă care desparte cele două părți ale autobiografiei, el dă o foarte frumoasă explicație a limitelor inerente confesiunilor sale: încercînd să spună totul, și să o facă în chipul cel mai *firesc* posibil, a fost obligat să simplifice, să schematizeze, să facă ordine în mulțimea amintirilor, adeseori confuze. Dorința de a evita „artificiul", convențiile, duce de fapt la instaurarea unor noi convenții: o retorică a firescului o înlocuiește pe aceea a artificialului.

Al. CĂLINESCU

nea din unghiul romanului realist și naturalist al sfîrșitului de secol al XIX-lea, adică al unei experiențe ferme la care și romancierii români se puteau referi, fără ca poziția criticului să ajungă a se preciza dincolo de multitudinea observațiilor și amănuntelor. Oscilațiile sale nu se produc între anticipări de forme, ci între limite cunoscute și contradictorii. Poate apare Ibrăileanu ca susținătorul exclusivist al unui gen anume? Ne temem că deși a pus unele interesante probleme, contribuția lui e mai mult indicativă și nominală decît substanțială. El a vorbit pe rînd sau concomitent de toate formele pe care genul le-a putut înfățișa pînă la el. Ibrăileanu a blamat lirismul în epică, dar l-a recunoscut ca un motiv de superioritate lui Sadoveanu în compararea acestuia cu Rebreanu. A făcut neta distincție între analiză și creație, afirmînd obligativitatea și preeminența acesteia din urmă dar a scris el însuși un roman de pură analiză. A vorbit de posibilitatea apariției unui mare roman țărănesc, dar nu l-a recunoscut atunci cînd el a și apărut. A susținut teza obiectivizării prozei, dar s-a lăsat indus de admirația pentru La Medeleni, *care reprezintă tocmai o atentare la adresa acestei teze.*

Există, desigur, o mare miscare a inteligenței în textele lui Ibrăileanu, dar ne îndoim că „sporadice la început, observațiile și comentariile ce privesc romanul devin din ce în ce mai organizate și convergente", cum afirmă editorul său. Convergente în ce direcție? Ibrăileanu n-a rămas insensibil la unele sugestii moderne, dar, fundamental, concepția sa despre roman e că acesta e „povestire". Și să ne mai mirăm atunci că, după lectura susținută a lui Anatole France și Proust, el se întorcea la Tolstoi, la stilul acestuia nud, „care te face să uiți că ai în mînă o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor" (p. 277)? După cum observa M. Zaciu într-un articol scris la comemorarea lui Ibrăileanu, mentorul „Vieții românești" era un om al veacului al XIX-lea și nu a trecut pragul celui următor decît pentru a-și preciza mai bine apartenența la celălalt. Nimic mai caracteristic decît rîndurile închinate lui Proust, în care el trece cu totul peste problema de construcție a romanului (capitală la romancierul francez) și insistă asupra psihologismului acestuia pentru a-l opune lui France și Bourget, sau asupra lipsei lui de compoziție, ca un efect al analizei. Să punem în paralel aceste pagini cu acelea ale lui Mihail Sebastian, de care numai cîtiva ani le despart, pentru a înțelege mai bine ce avea să vadă în Proust un om cu adevărat al epocii sale.

Incă o dată, Ibrăileanu glosa cu reveniri insistente, dar fără un accent precis, o experiență literară în primul rînd istorică, pe care o căuta și în cele mai noi forme ale romanului.

Și, atunci, din toate aceste oscilații și adevăruri pe jumătate, se mai poate atribui lui Ibrăileanu altceva decît un interes pasionat și indistinct pentru roman, ceea ce desigur că-i face într-un anumit fel onoare? Pentru a fi și un deschizător de drumuri, ar fi trebuit ca el să susțină cu consecvență o atitudine, să și-o precizeze în funcție de altele, să o reia, să o amplifice. Incă o dată, nu negăm că în paginile lui sunt observații interesante, care uneori anticipă asupra dezvoltării genului, dar din astfel de realități descoperite de editorul său cu lupa nu se pot face pietre de hotar, căci acestea nu numai că trebuie să limiteze precis vreun domeniu, dar trebuie să fie foarte vizibile nu numai pentru subtilul lor descoperitor.

De altminteri, urmare a nehotărîrii sale, care venea din absența unei idei precise, Ibrăileanu și-a limitat mult rolul istoric pe care ar fi putut să-l joace. De pildă, el a publicat tîrziu Adela, *încît Camil Petrescu n-a trebuit să o aștepte ca să găsească în ea „teribila amănunțire psihologică", deoarece romanele lui sunt apărute anterior (1930, 1932), nu „mai tîrziu" (p. 296). Iar Lovinescu nu și-a făcut un stindard din „teza vieții sufletești superioare" (p. 283), afirmată de Ibrăileanu (după părerea noastră doar printre rînduri) în notele la* Insemnările lui Neculai Manea *(1908), cînd primul schițase deja dezideratul în* Ce literatură ne trebuie *(1905), îl reluase cu ascuțiș polemic în* Criza actuală a literaturii noastre *(1910), sau în* Intelectualizarea literaturii *(1912), peste tot cu acea consecvență și hotărîre caracteristice unui adevărat îndrumător.*

Alexandru GEORGE

...controverse

amintire

Virginia CARIANOPOL



N-am să mai uit
Serile acelea odihnitoare
Luna cu părul de aur
Înota pînă departe în mare.

Cîteodată unii ședeau pe țărm
Așteptînd marea să obosească
Și după aceea, cînd adormea,
Începeau să vislească.

Atunci și noi cutezători
Ii urcam pe valuri ca pe niște trepte
Dar ne-ntorceam repede la mal
De teamă să nu se deștepte.

Iți mai aduci aminte? Voiai să-ți prind stele
Să ți le pun în părul lucios...
De cîte ori însă mă-ntindeam să le ajung
Se lăsau cu o clipă mai jos.

solilocviu

Atunci cînd am venit pe țărm
Voind s-aștept din zări pînzele albe
O dimineață înnota pe ape.

Am înălțat aripe spre lumină
Tăind văzduhul către tine, soare,
Aș fi voit să-ți povestesc de mine.

Dar vămi cernite, fără visuri
Mi-au doborît înaltul în abisuri.

Noian de cercuri albe înspre larg
Cu nici o pînză albă la catarg
Aripile s-au strîns de așteptare
Și era-n toate soare, soare, soare...

întrebări

Din urmă, primăvara a rămas frumoasă
Ca o amintire.
Dar peste întinderi de melancolie
Nu mai putem reveni niciodată,
Ne-am împotmolit.

Cineva ne cheamă înainte
Altcineva ne-oprește pe loc
Numai în urmă nu ne mai putem întoarce
Drumul ne este oprit.

Cineva strigă din noi
Să pornim spre malul însorit,
Altcineva să bem, să bem viață...
Ce păcat! Nu mai e nici un drum de întors
La începutul de dimineață.



LELIA MOSSORA

a mai trecut o vară

Te-aștept în pragul iernii necugetat parfum
din sîmburi sîngerind cu fructele prea coapte
dar cît de lungă-i calea de șoapte și de fum
cînd cavalerii dorm pe scuturi și pe moarte.

Albastră-i cana-n care am strîns tot vinul vechi
ca buzele-ți sărate să soarbă doar norocul;
pe cer tăcute umbre se trec perechi, perechi
cînd spaima stinge-n noapte din albe stele focul .

Bătînd în streșini ploaia cum umblă ca o doamnă,
noi zodiile carii prin crăpături cum rod!
A mai trecut o vară, a mai trecut o toamnă...
Zăpada vine iar să mă prefacă-n taină
și fără de cuvinte
în prea tîrziul rod.

țărîna are un nume

Voi zgîria iar plopii cu unghii sîngerate
prin fum tămăduind durerile din iarnă;
pe unde umbli, oare, cu tălpile sărate
și gîndurile tale pe unde-or să mai cearnă?

Mireasma gurii cum mă doare la plecare
și degete-s arse de umbra miinii tale,
țărîna are-un nume, țărîna mă mai are
cînd candela aprind în neștiuta cale.

De albele-i petale voi despleti lumina
ca iarăși să cobori din dragoste și-n somn
voi priveghea tăcerea și-ți voi ierta chiar vina
că prea frumos ai fost și pasul îți era fără de nuntă, domn.

Voi zgîria iar plopii cu unghii mirosind a flori de portocal
cerneala îmi va fi albastrul de pe cer,
corabia voi trage mult obosit la mal
e prea tîrziu, acum îns-am aflat
ce-ar trebui să-ți dau
ce-ar trebui să-ți cer...

BANTU

fragment de roman de

Fragmentul pe care îl publicăm face parte dintr-un amplu roman cu intenţii de frescă a societăţii româneşti implicate într-o situaţie limită în preajma celui de al doilea război mondial. Prilejul este dintre cele mai nimerite pentru prozator, căci — constrînşi de dureroasa experienţă — oamenii nu mai au vreme pentru mistificări. Ei apar aşa cum sînt,

Ce să vezi, începu moş Poldi să povestească (stînd acolo în bucătăria de vară, cu paharul de ţuică lîngă el pus direct pe podea, într-un trening roşu şi larg atîrnînd pe corpul lui uscat de bătrîn) mă-ntîlneşte Bantu aşa într-o dimineaţă şi-mi spune în mare secret, că el şi-o pus în gînd să împuşte caii honvezilor. Că aşa cum v-am spus, să audă şi copilu că el n-o fost aici de la început, noi amîndoi am făcut armata la honvezi, înainte de războiul cel mare, s-o făcut că numai noi doi am fost din satu ăsta, şi unu Viorel şi nu mai ştiu cum l-o chemat din Temereşti, care o şi murit săracu în război am şi o fotografie în care mi-s luaţi toţi împreună, la Seghedin. Şi cum vă spun, mă scoală el într-o dimineaţă înainte de a suna deşteptarea şi-mi spune că el şi-o pus în gînd să împuşte caii honvezilor, drept răzbunare că anu trecut de Paşti cînd s-o sculat cu Simon a lui Crăciunescu şi-or cîntat amîndoi Cristos a înviat pe româneşte numai în ismene în faţa casărmii, i-or prins honvezii şi i-or bătut cu patu puştii. Şi pentru asta la noapte el şi-o pus în gînd să le împuşte caii şi că dacă vreau şi eu să-l ajut. Şi eu nu şi nu că dacă ne prind honvezii ne împuşcă, da el, nu, că să-l ajut, că dacă ni-s amîndoi dintr-un sat, aşa-i frumos să nu-l las să-i împuşte singur. Şi cum eram tînăr pe vremea aia şi copil prost m-am luat după gura lui şi m-am dus. Şi i-am



spus că eu merg numai aşa cu el să-i ţin de urît, că eu de tras într-un cal nu pot trage, fie el cum o fii, că calu-i tot cal, nu-i pe naţii. Şi noaptea care o urmat toată noaptea n-om putut închide ochii să mă crezi doamnă, da nu dă frică nu i-am închis, nu i-am închis că m-am gîndit tot timpu ce-o fi în capu lui Bantu că i-o trecut aşa un gînd periculos. Să zicem, mă gîndeam eu, că intră în grajd fără să-l vadă şi că reuşeşte să tragă un foc sau două, da împuşcăturile s-aud şi vin honvezii şi-l prind şi tribunalu militar şi ştreangu ne mănîncă pe amîndoi. Şi tot mă găndeam cum vă spusei, ce-o fi în capu lui să-i treacă aşa o prostie prin el, că unuia sănătos aşa o răzbunare nu i-ar fi trecut prin minte, n-am mai auzit să se fi întîmplat una ca asta pe undeva. Şi tot minunîndu-mă eu şi de frică mi-era şi frică doamnă, de ce să nu recunosc şi-mi părea rău, aşa cum v-am spus, şi dacă adorm eu şi să fi dormit un ceas sau două că mă trezesc cu Bantu că-i în pat lîngă mine şi trage de mine să mă scoale. „Plecăm", strig eu tare cum eram buimăcit de somn şi el îmi astupă gura cu mîna şi-mi şopteşte să tac. Îl ascult şi nu mai scot nici o vorbă din gură şi el stă aşa culcat lîngă mine cu umăru băgat în subţioara mea şi nu zice nimic. „Păi nu plecăm", îi spun eu atunci şi mă apucă aşa un tremur şi nu ştiu dacă de frică, ori pentru că Bantu era rece ca ghiaţa, în viaţa mea n-am văzut aşa un om rece, de parcă n-ar fi avut sînge în el. „Nu, că m-am răzgîndit" îl aud după un amar de vreme că spune şi mi s-o părut că nu aud bine ce zice şi l-am pus să mai spună odată. „M-am răzgîndit, spune el. M-am răzgîndit, pentru că nu-i bine, de-asta m-am răzgîndit". Bine că i-o venit mintea la cap, îmi zic în gîndu meu, numai că m-o apucat aşa o dorinţă să aflu cam ce-o fi fost în capu lui că s-o răzgîndit aşa peste noapte. „Poate îmi spui şi mie de ce te-ai răzgîndit aşa repede, zic, că mie mi s-o părut că erai tare hotărît la treaba aia". „Pentru că ne prinde", îmi spuse el şi tot se înghesuia uite aşa în umărul meu de parcă ar fi vrut să se încălzească —, da el sloi nu alta. „Şi ce-i dacă ne prinde ?" îl întreb atunci numai aşa, ca să spună pînă la capăt, să văd eu cam ce-o fi la el în cap. „Păi ne omoară dacă ne prind, asta-i" spune el după o vreme, de parcă l-ar fi fost tare greu să scoată vorbele astea din gură, şi după aia numai că începe să tremure, îi auziam dinţii cum îi clănţăneau şi mă ia el în braţe şi mă strînge, doar doar s-o încălzi, cu gîndu să-i treacă tremuru ăla, da degeaba, că tot frig îi era şi parcă dinţii îi clănţăneau şi mai tare. După o vreme se linişteşte şi mi s-o părut c-o adormit, acolo, lîngă mine în pat, da de dormit n-o adormit, că într-un timp îl aud că-mi şopteşte iară : „Tu să nu spui la nime ce-am avut eu de gînd să fac, că ăştia dacă află ne împuşcă pe amîndoi". De spus, n-am spus doamnă, la nime, cum să spun, da cu el s-a întîmplat atunci ceva, un lucru pe care cu mintea mea proastă nu-s în stare să-l pricep. Eu cred că dacă ar fi omorît el caii ăia, ar fi fost aşa, ca şi cînd s-ar fi spart o bubă şi ar fi ieşit puroiu afară şi cu asta gata, da aşa toată coptura aia a rămas în el, adică el nu s-o putut răzbuna pe ăia care l-au bătut cu patu puştii în dimineaţa de Paşti, şi răzbunarea aia sau cum îi mai bine să-i spun o rămas în el, aşa cum e omu stătut, să iertaţi care nu merge la muieri şi sămînţa rămîne în el şi cu cît rămîne mai mult cu atît îi mai rău, să iertaţi doamnă, că-s om bătrîn şi vorbesc prostii în faţa dumneavoastră, da aşa-i. Şi de atunci veninu ăla tot o încercat el să-l stoarcă din el, da de tot după gîndu meu nici pînă azi n-o putut să iasă. Că dacă ar fi reuşit el atunci să împuşte caii şi să nu-l prindă, s-ar fi spart buba, ar fi plesnit, numa că lui i-o fost frică, l-o prins frica peste noapte şi eu cred că de-aia era el aşa rece la trup c-o fi stat toată noaptea să se gîndească afară, sau la plivată unde noaptea tot nu umblă nime, cum e mai bine, să împuşte caii ori nu şi pînă la urmă, ascultaţi-mă pe mine, că-s om bătrîn şi nu spun prostii, de frică nu i-o împuşcat !

— Ba c-am văzut pe unu, spuse Eva Nada şi-i umplu lui moş Poldi paharul pînă la jumătate cu ţuică, apoi după ce se uită în sticlă mai turnă o picătură cu aprobarea tacită a mamei, am văzut pe unu cum şi-o împuşcat singur calu, că avea picioru rupt şi decît să-l lase în drum, aşa, să moară, mai bine l-o împuşcat. I-o tras două gloanţe în burtă şi calu o căzut şi numai îi zvîcneau picioarele şi atunci o descărcat tot pistolul în el să moară mai repede.

— Mie imi place ţuica doamnă, spuse moş Poldi. Eu sînt beţiv ca Iuda, cum spunea săracu ginere-miu fie iertat. Mi-o fi deajuns, spuse, acoperind gura paharului cu mîna, cu toate că Eva Nada terminase de turnat. Ii spun eu într-o zi lui ginere-miu cam supărat, dar nu prea tare, că nu sînt prea supărăcios de felul meu : Mă Vasile, dece puseşi tu ceară la butoiu cu ţuică, de ce mă copile că doară numai noi ni-s în casă, nu-i nici un străin altu. Şi-l aud că-mi spune, uite parcă-l văd şi acum înaintea mea, eram în cuina de vară, aşa cam pe la vremea prînzului mare : „Păi aşa tată — zice — ca să nu te înveţi prea tare cu băutura, că prea multă nu-i bună". Doamne, Doamne, spuse moş Poldi şi începe să rîdă, parcă la anii mei poţi să te mai înveţi sau dezveţi. La anii mei adăugă el oftînd privind paharul pe jimătate plin, eşti gata învăţat. Era cam prost săracu, fie iertat şi odihnească-se în pace acolo unde o fi ginere-miu, ăsta. Am făcut eu atunci ce să vezi altă gaură în butoiu ăla, una cu sfredelu, şi-am ascuns-o bine şi cînd o prins el de veste, ia să mai fi fost ţuică în butoi de-o palmă sau două, da nu mi-o zis nimic, numai că o săptămînă sau două n-o mai stat de vorbă cu mine şi nici de mîncat n-o mai mîncat cu noi la masă, mînca separat, îşi punea într-o farfurie de porţelan pe care şi-o cumpărat-o el de la Făget, una cu trandafiri pe ea pe care i-o spart-o Marea într-o zi, el o pus-o pe ladă lîngă maşina de cusut şi-o rugat-o să i-o spele şi cum o trecut ea pe lîngă farfurie o dat cu cotu şi ţăndări s-o făcut că la noi în cuină nu era pămînt, era cuina cu ciment, aşa am vrut eu s-o fac că lucram în vremea aia la fabrică şi aveam ciment mult.

— Şi cu Bantu cum o fost mai departe ? întrebă Eva Nada.

— Păi unde am rămas ! făcu uimit moş Poldi privind fix paharul de parcă l-ar fi putut ajuta să-şi aducă aminte.

— Păi la honvezi, ăia, spuse Eva Nada, cum o vrut el să împuşte caii honvezilor.

— Aşa-i, aprobă moş Poldi şi Eva Nada şi mama aşteptară ca el să-şi reia firul povestirii. O vreme domni încă liniştea, se auzeau doar bondari zburînd prin dreptul ferestrei deschise.

— Faceţi bine şi mă iertaţi, dacă n-oi ţine minte chiar tot, spuse moş Poldi, c-or trecut mulţi ani de atunci şi nu-i om să aibă aşa lungă ţinere de minte. Ei şi Bantu ăsta era un om tare curios şi dacă te uiţi acuma la el nu mai seamănă cum o fost, că m-am uitat zilele trecute la el c-o mai scăzut. Cînd eram noi la termen era cam aşa de mărime mijlocie şi era una Iulişca bucătăreasa la noi la regiment care îl mînca din ochi, da el nimica, îmi spunea că el e neînceput şi că el nu vrea să se strice prin străini. Şi într-o duminică am avut noi permisie şi era una Flori, romăncă numa după mamă că taică-su era sîrb şi noi aveam frai pînă a doua zi dimineaţa şi Flori că să mergem după ce termină de rupt biletele la ea, că mai are două prietene, şi noi bucuroşi, să iertaţi doamnă că vă povestesc şi lucruri de-astea, aşa mai vesele, da aşa-i omu cînd e tînăr nu ştie care-i lucru cu păcat şi care nu, da ce să vezi, Bantu nu, că el nu vine. Că el ne aşteaptă lîngă birtu lu unu Ferenţ Ioşca, stă în birt pînă închide Ferenţ birtu şi după aia ne aşteaptă afară. Numai că era iarnă şi era cam frig, cînd putea veni cu noi la căldură şi la petrecere. „Eu aşa am fost învăţat de acasă, ne spune, parcă-l văd aşa m-o sfătuit pe mine taica să nu mă drăgostesc cu muieri d-astea de-a soldaţilor că mă umplu de boli. Voi dac vi-s proşti duceţi-vă că eu nu merg". „Faci cum vrei tu" i-am spus şi-am plecat şi tare bine am petrecut şi peste noapte aşa o ploaie s-o pornit că Flori mi-o spus: „Fi drăguţ şi scoală-te şi închide fereastra că ploaia asta cum bate ajunge pînă în pat şi udă patu". Şi dimineaţa, cînd ne ducem, cam osteniţi şi cam cu capu greu după noaptea aia de petrecere, să-l luam pe Bantu de la birtu lui Ferenţ Ioşca îl găsim într-un gang unde se trăsese şi el de ploaie. Cum să vă povestesc, că asta-i greu de povestit, da mă credeţi doamnă că la început nici nu l-am recunoscut ! Aşa era obrazu la el de parcă îl călcase cineva cu bocancii, sau cu cismele şi dinţii din faţă erau toţi rupţi, de-aia are Bantu acum dinţii din faţă de aur şi gangu ăla dădea într-o curte unde era o arteziană şi l-am dus să-l spălăm acolo şi atunci o ieşit o unguroaică bătrînă şi ne-o întrebat ce facem şi n-o fost nevoie să-i spunem c-o sărit ea singură şi ne-o rugat să intrăm la ea în bucătărie şi să-l spălăm acolo că are apă caldă şi ne-om dus şi femeia aia fusese în tinereţea ei soră la spital şi l-o doftorit ia aşa cum trebuie. După aia am aflat că el s-o luat acolo în birt de o chelneriţă, o pişcat-o, să iertaţi şi chelneriţa aia era drăguţa lui Ferenţ, stăpînu birtului şi ăia o pus nişte hăndrălăi să-l bată, asta după ce nu numai că a pişcat-o de unde nu trebuie, da i-o şi spus să meargă cu el, că-i dă zece creiţari. Am înţeles eu atunci că el nu de frica bolilor n-o mers cu noi, nici pentru că n-ar fi fost bun de muieri şi neînceput cum ne-o spus, ci aşa, să nu ştiu eu cu cine se drăgosteşte el şi să nu-mi umble gura prin sat. Că dacă nu ştie nime, e ca şi cînd n-ar fi făcut nimic şi lui asta i-o stat în gînd.

— Mă crezi doamnă, povesti moş Poldi, douăzeci de ani am lucrat la el şi dacă am reuşit s-o scot la capăt cu unu care are mintea încîlcită cum o are el e că am ştiut cum să-l iau, am ştiut cum să potrivesc lucrurile şi asta pentru că eu îl cunosc bine, îi cunosc sufletu de parcă l-aş avea aici pe masa asta... şi cum să vă spun după ce i-o murit prima nevastă, mă opreşte el într-o zi pe uliţă, cam prin dreptul lui Socală şi mă întreabă dacă nu vreau să mă bag cu mîncare şi şedere la el că acu, după ce i-o murit nevasta,

---

MARA NICOARĂ



te-am aşteptat...

Inchid ochii şi nu mai eşti
Şi mă cuprinde o frică grozavă
Că timpul ţişneşte din dereglatele ornice
Ne acoperă cu braţe de lavă
Dar eşti aici, te-am aşteptat

Cu pieptul plin de fructe-nmiresmate
Pe purpură ne vom iubi, în lectica
Trecută de pe umerii unei nopţi, în
altă noapte.

noaptea

O, lumina acestei ore lunecind moale
peste trupurile noastre adormite
În mierea somnului atingem
boturi fragede, cai albi,
Crini roşii, aspru mirositori,
cresc sub temelia nopţii
Legănind în vîrful lor casa noastră
ca o sferă de aur.
Poate printre stele strălucitoare va cădea
Ea însăşi o stea.

auzul

Ce e mai fără de apărare ca auzul
Chiar şi o pasăre îi poate înfinge pumnale-n
porţi
Frunzele nu vor să moară şi ţipă în aer

SORIN TITEL

cu însușirile lor minunate, dar și cu destule defecte , altruiști, dar și egoiști, curajoși, dar și lași. Esențială rămîne însă atitudinea scriitorului, care — refăcînd dramaticele realități și protestînd implicit împotriva lor — subliniază valoarea de lecție absolută pe care acestea o au pentru toți. Romanul lui Sorin Titel este un personal elogiu adus omenescului.

singur n-are cum să lucre pămîntul că are destul. Și eu ca să intru, numa să-mi dea și ceva lei pentru țigări. Bun, și mă mut la el. Stam eu în grajdi, așa o săptămînă sau două, că era începutu primăverii, pe la sfîrșitul lui aprilie și în grajd era cald și am avut grijă să astup bine ușa podului să nu tragă curent. „Nu știu ce-oi avea că nu pot dormi, îmi spuse Bantu într-o zi, nu știu ce-o fi cu mine că după ce mi-o murit nevasta nu mai am somn, cînd dau să ațipesc îmi face așa semn cu mîna și mă trezesc și cît îi noaptea nu mai închid ochii. Îți pun eu un strujac lîngă sobă și vii să te culci acolo că poate așa nu mai are curajul să vină, m-o lăsa în pace", zice el. Și mă culc eu pe strujac, da cu lumina aprinsă nu mă lăsa în ruptul capului să sting lumina și mă roagă el că dacă adoarme cumva și strigă așa prin somn să-l trezesc, că atunci sigur iar a venit nevastă-sa și nu-l lasă în pace, da eu cum puneam capu pe pernă și adormeam dus, iar dimineața cînd mă trezeam Bantu era gata sculat și se spăla pe obraz și mă întreba: „Nu m-ai auzit azi noapte vorbind prin somn, nu m-ai auzit strigînd?" „Eu mă gîndesc că de cînd m-am mutat eu aici cu tine într-o odaie ți-o venit și somnu", îi spuneam eu, numai așa ca să prindă curaj. „Azi noapte n-am închis o clipită ochii, toată noaptea am stat cu ochii deschiși, îmi zicea. Tu ai dormit că te-am auzit cum horcăiai, bag seama că te-am păzit eu pe tine, nu tu, cum ne-am înțeles". „Eu nu cred" îi spuneam și clătinam din cap. „Ce nu crezi?" întreba el atuncia. „Eu nu cred să fi dormit, că omu cînd doarme mai se și întoarce noaptea prin somn, ori eu pe partea pe care m-am culcat, pe partea aia m-am trezit". I se părea lui atuncia că eu nu vorbesc chiar serios, dar nu zicea nimic... Da lucru cu care m-am obișnuit mai greu o fost oraru, că la el se lucra după orar. Oraru pe-o săptămînă era prins pe perete, duminica după masă stătea și-l scria cu cerneală roșie si albastră că era ca tipărit. In orar scria așa: „Luni toată ziua la săpat cucuruzu a doua oară, marți plivit grădina și cumpărat răsaduri de la Monică. Miercuri de dus sacii de grîu la moară și tot de la Monică de cumpărat feștilă de lampă". Se scula dimineața, parcă-l văd, se spăla frumos pe obraz și se ducea în cuină să se uite pe orar. „Azi îi scris aici că trebuie să săpăm cucuruzu, zicea el cu voce tare". „O fi scris, îi spuneam eu, numai că Dumnezeu n-are grijă de orarul nostru c-o început ploaia, de pe la două cînd m-am trezit și m-am dus la plivată tot ploaie, și de oprit nu cred să se oprească, că asta nu-i ploaie din alea care trec repede". „N-am eu grijă că ploaie, zicea el, așa scrie aici în orar așa facem". Da cum să săpi cucuruzi cînd ploua de făcea spume și stăteam amîndoi la holdă îngropați în fîn să nu ne ploaie și îl auzeam că zice: „Asta trece, asta nu ține mult". De trecut nu trecea și a doua zi în orar scria că el trebuie să se ducă la Făget să cumpere vopsea de ouă pentru Paști! „Azi e mai potrivit să săpăm cucuruzu" ziceam eu și el îmi răspundea uitîndu-se urît la mine. „Tu nu vezi ce scrie pe perete, tu nu ști să citești?". Bun, și la un an după ce am intrat eu pe ședere și mîncare, s-o însurat iară, a luat-o pe Veta, fie iertată, că ați cunoscut-o și dumneavoastră, așa o muiere pîinea lui Dumnezeu nu alta, că tare bine m-am mai înțeles cu ea și întîi l-o făcut pe Serafim, după aia pe surdomuții ăia săracii, la nouă luni după ce l-o născut pe primu și într-o zi intră Veta plîngînd în ocol, vă povestesc doamnă și parcă o văd, de parcă acuma s-ar fi întîmplat, de parcă n-ar fi trecut douăzeci de ani de atunci, cu o cîrpă neagră legată la cap și cînd o ajuns în mijlocul ogrăzii să cadă jos de durerea aia care era în ea, nu alta. Și Bantu era în șură prindea boii la car, parcă îl văd că trebuia să cărăm în ziua aia pleava, așa scria în orarul lui de pe perete. Și-l aud pe Bantu c-o întreabă că ce-o pățit, ce s-o întîmplat că se văicărește așa, că el s-o trezit cu o așa durere de cap că văicăreala asta a ei numai bine nu-i face. Da ei nu-i păsa de ce zice Bantu, se văicărea mai departe, și din vorbele ei înțeleg c-o murit maică-sa Ana, c-o căzut în mijlocul drumului, ducea mîncarea la holdă că avea niște lucrători la coasă și-o stat inima în ea și-o căzut lată și acum trebuie să prindă boii la car și s-o aducă acasă. Și ce să vezi doamnă, numai că-l aud pe Bantu că spune: „Eu trebuie să car pleava acasă, grija lui maica-ta n-o am eu acuma. Maică-ta poate să aștepte, tu fă bine și du-te și-i pune mîinile pe piept și-acopere-o că așa stă frumos. Că eu pînă aduc pleava nu mă duc după ea, așa să știi. Așa stă la mine scris, să duc pleava astăzi acasă, după aia ne-om îngriji și de ea, dacă o mai fi timp". Și așa s-o întîmplat doamnă, mă crezi sau nu mă crezi, pînă o adus toată pleava acasă nu s-o dus după moartă. Da, doamnă puteți să spuneți că o fost om rău, că numai dacă ești negru în ceru gurii te poți purta așa nu cu un străin, ci cu nevasta care ți-o făcut copii, chiar dacă a moartă ți-i soacra și nu mama sau nevasta, s-o lași adică întinsă în mijlocul drumului că i-au venit neamurile au prins boii la car, asta către seară, că, să nu mă mișc de pe scaunul ăsta dacă vă mint, cît o fost ziua de lungă Bantu o cărat la pleavă, or prins boii la car și-or adus-o acasă, iar eu a trebuit să car pleava cu el, așa era porunca pentru că așa stătea scris în oraru ăla al lui să care în ziua aia pleavă, da eu cred doamna că nu-i el numa negru în ceru gurii, cu el e altceva. Eu cred că ura aia care o fost în el cînd o vrut să împuște caii honvezilor, ura aia o rămas în el de atunci, n-o putut să iasă afară, așa cum s-ar fi întîmplat dacă ar fi împușcat caii și cu timpul ura aia s-o stricat și-o pierdut tăria; cum își pierde tăria țuica dintr-o sticlă cînd te dai cu vorba și uiți să-i pui dopu și peste o săptămînă sau două cînd dai să guști din ea e așa ca un fel de apă stătută tare grețoasă la gust, așa și cu ura din el, n-o putut ieși atunci afară și după aia s-o stricat, vreau să spun că după aia el n-o putut nici să urască, dar nici să iubească pe nime și asta nu-i bine doamnă, pentru că atunci, așa mă gîndesc eu cu capu ăsta prost al meu, că atunci faci rău altuia fără să poți să bagi seama dacă l-ai făcut sau nu, adică vreau să spun doamnă că ce s-a stricat atunci în el o fost ura aia a lui, care după aia n-o mai fost ură, da nici dragoste, n-o mai fost nimic. Așa poți face rău cu caru că n-ai cum să simți că faci rău. Adică nu-ți pare nici rău, da nici nu te bucuri. E ca și cum te drăgostești cu o muiere și să iertați, și cine știe care or fi cauzele nu simți nimica. Adică pentru el nu mai conta doamnă, ce crede el despre oamenii ceilalți, pentru el conta numa ce cred oamenii ceilalți despre el. De-aia n-a vrut el atunci să meargă cu noi la Flori, în schimb a pișcat-o pe fătuța aia, să iertați. Adică noi să credem una despre el și el să fie altfel decît credem noi. Așa l-am judecat eu doamnă, în douăzeci de ani cît am slugărit eu pentru el și cum l-am judecat așa vi-l spun, nu pentru ca aș avea ceva contra lui, că pe unu ca el nu pot fi pornit. Că pe mine dacă mă mușcă un cîine, nu pot fi supărat pe cîinele ăla pentru că nu știe că-ți face rău cînd te mușcă, măcar că el asta vrea, asta e adică plăcerea lui să te muște. Adică nu plăcere, că eu cred că o plăcere nu poți avea decît dacă știi și tu că o ai. Așa-i cu Bantu și eu nu vreau să vă pornesc acum împotriva lui, nu pentru asta v-am povestit, că dacă eu nu l-am apărat, nu l-a apărat nime. Păi nu v-am spus doamnă că și la privată, să iertați cuvîntu, am stat și l-am păzit, el stătea pe privată noaptea și eu stăteam afară și fumam cîte o țigară și el mă ruga să vorbesc cu el în vreme ce fumam ca să știe că-s acolo. Asta s-o întîmplat după ce o omorît Meteș pe Cuiboane, că ce să vedeți în duminica aia înainte de-a omorî-o o fost logodna lui Cornel a lui Racu și Bantu o tras un pahar mai mult și toată noaptea o jucat cu Cuiboane, și a doua zi dimineața află că Cuiboane e moartă, o băgat ăla cuțitu în ea și mă crezi că vreo șase luni nu ieșea noaptea din casă de teamă că vine Cuiboane și-l ia cu ea. Eu stăteam afară doamnă și-l păzeam, asta o fost după ce s-o însurat, pe nevastă-sa o lăsa în pat să doarmă și eu stăteam și-l păzeam și trăgeam din țigare. „Așa am fost eu întotdeauna, mi-o spus el într-o zi. Mie întotdeauna mi-o fost frică de morți". „Și de ce? l-am întrebat eu. Că morții dacă-s morți n-au ce-ți face". „Pentru că morții îți citesc în suflet ca-n palmă", mi-o spus el. Ne întorceam prin grajd și-mi spunea că pot să plec, pentru că lui în grajd nu-i era frică, că acolo are cine să-l păzească de sufletul morților, adică vezi doamnă, îl păzeau caii, că în vremea aia avea mulți cai, caii pe care el vroise să-i împuște din ură pentru honvezi. Îi lăsam lampașu și el stătea în grajd mai bine de un ceas și numai după aia se ducea la culcare. Că, să mă credeți doamnă, cu animalele era iubitor, măcar că a avut în cap să împuște o sută de cai măcar că dacă nu i-o împușcat atunci nu din milă pentru cai s-o răzgîndit, și vitele pe care le avea, erau bine hrănite, îi plăcea să le îngrijească el, lua țesala și pînă seara nu ieșea din grajd. Și cînd și-o rupt Lenca cornu, vaca lui cea mai bună de lapte, două săptămîni n-o mai putut nimeni sta de vorbă cu el. Cornu ăla era ca un ciot însîngerat, se așezau muștele pe el și Bantu cînd o venit copilu, Serafim, cu vitele acasă și o văzut că și-o rupt cornu o fugit după copil cu lanțu de la căruță, să-l bată cu lanțu, da copilu a fugit și n-o fost în stare să-l ajungă, că tocmai atunci era șchiop, îi intrase un cui într-un picior și copilu o dormit în noaptea aia la mătușă-sa, n-o îndrăznit să vină să doarmă acasă. Rămînea în grajd cu lămpașu aprins pînă să făcea ziuă, se întîmpla să adoarmă, că-l găseam dimineața adormit, dacă nu venea Veta după el ca să-l ducă în casă. Veta era gravidă cu gemenii, avea burta mare, ca acuma o văd, parcă umblînd despletită și desculță prin ogradă, și el se răstea la ea, că de ce umblă așa dezbrăcată, că nu-i bine dacă îi gravidă să umble așa.

Se vaietă de foame, de sete, de durere
celulele trupului pe care îl porți.
Aud trecutul, carele învingătorilor
huruind pe șosele
Zilele pe pleoapa mea patinează ca pe
un lac
Îmi astup urechile și aud ghilotina roșie
A sîngelui cum înaintează: tic-tac, tic-tac,
tic-tac.

astăzi, cu floarea de magnolia...

Grădina amurgului crește în oglinzi
Pînă ce pești aurii vor luneca pe
acoperișuri înfrunzite
Astăzi cu floarea de magnolia
am suferit
Putrezirea apei în vază.
Un corn de vînătoare sună, curbînd
Sticla ferestrelor și ploaia dansînd
desculță e tînără
Cum tineri sînt bărbații cînd
mîngîie caii.

numai lebede plutind

Cît preț pentru rămînerea lîngă
Cei stinși. Văzduhul închipuie migrații,
Părul tău mă atinge ca o adiere
Desprinsă vechilor orații
A supt răcoarea un gît de lebădă
Pe lacul ce se alcătuiește azi
Și ochii mei se adîncesc: privindu-i,
O clipă ai putea în ei să cazi.

Sînt coapte fructele din anul dus
Și-asemenea cărărilor închise
Frica înmugurește pe buzele celor
Trecîndu-și șarpe cu virtute peste vise.
Să nu ne spunem vorbe de urît,
Să nu mai invocăm barbarul semn
Al unei nopți pierdută între ape.
Flăcări creșteau din luntrele de lemn.

În golul de ispită și nimicnicie
Noi ne urmăm îndepărtați de cîrme.
Și-i verde apa. Ale cui să fie
Aceste strigăte și-aceste urme?

să-mi redai puterea

Am ajuns în Thalassa. Pierdută
E piatra de jos. Am visat ani mulți
La Thalassa; usturǎ fumul pleoapa,
Ceața învăluie steagul. N-au cuvintele
Sînge să înflorească minunea.

Corăbii grele duceau aurării,
Straie vechi și covoare
Bătrînilor, neîncoronaților zei.
Dar iată-ne acum în Thalassa,
Putem începe
Asemenea zodiei prielnice de viață
Împotrivirea care ne va sfîșia.

Străin eu însumi m-am ivit
În preajma ta, făptură adorată,
Ca să-mi redai
Puterea și neatîrnarea,
Aici unde se zidesc marile corăbii.

nu-i prea departe

Neîmblînzită vestea. Prădalnică
Uitarea. Cascadele sub aripi,
Tăiate aripele și în prăpăd
Gladiatorii.

— Învingătorule, întoarce-te,
Amorțirea, leagăn memoriei
Te cere în genunchi: Rogu-mi-te,
Să mă ierți, iarba mea,
Norocul, balsamul și cenușa!
Nu se mai întîmplă nimic,
Cine se încumetă să te judece
Amenință verdele crud,
Pădurea obosește. Întoarce-te,
Fiul meu și al nimănui,
Toți s-au culcat;
Nu-n lipsa lor
Fi-va să-nvingi. Ci-n lipsa
Celorlalți de mai nainte!
Onoruri
Și migrații într-un pocal.
Puterea firii tale e întreagă.

GEORGE CHIRILĂ



critica poeziei



Florin Mihai PETRESCU

Î n linii mari, *Vis și simetrie* apare ca un volum omagial a cărui tonalitate moderată dezvăluie o serie întreagă de ostilități de subtext. Pe de o parte, sînt refuzate emfaza și mărturisirile grandilocvente, devenite în ochii unora condiții necesare, suficiente chiar, pentru existența poeziei cu mesaj patriotic ori politic. In cazul nostru o discreție care epatează, aș spune, face din numeroasele texte cu un astfel de mesaj o mărturisire pioasă, limpede și gravă, unde emoția ambiționează întotdeauna să fie interiorizată : „Pămînt adînc, de tine nu pot să mă desprind / Doar tu străbați în lume pe-mpărătești covoare / Alți munți nu am, nici codri-n amurg bacoviind / Nici zei din temple alte și nici o altă mare // Oriunde fluvii-n delte oceane-mbrățișează, / — Preludii libertății și-osmozelor profunde — / Pustiu-i în retrageri și viața-i dulce oază. / Bat nevăzut din aripi, lumina îmi răspunde“ *(Pămînt adînc al țării).*

Pe de altă parte, *Vis și simetrie* (titlul sugerează concilierea contrariilor, deci existența unui echilibru rîvnit) respinge, cu aceeași discreție, ceea ce am putea numi retorica ambiguității și a obscurității cîntate, retorica speculațiilor, a dilemelor abisale și a problemelor „fundamentale“, insolubile. Intr-un cuvînt, refuză orice complicație ori artificiu ce ar putea periclita regimul de existență sănătoasă, echilibrată a creației. Acest regim s-ar defini (revin la semnificațiile transparente ale titlului) prin organizarea, chiar cenzurarea elastică a imboldurilor permanente spre visare și ideal. „Programul“ este clasicist iar dezinvoltura cu care este susținut, azi, poate speria. Florin Mihai Petrescu își asumă riscul următoarelor afirmații : „Esențe, calm, desăvîrșire / Pierdere-n propria lumină / Și în eterna devenire / Esențe, ordine senină“ *(Esențe)* sau, și mai concret : „De cine știe cînd păstrez în mine / Ca-ntr-o cetate veche îngropată / Albe statui, havuze cristaline / Și zei tăiați în marmoră curată“ *(Ecou antic).*

Visului (imboldului spre visare) și simetriei le corespund puritatea, lumina și respectiv, oglinda (cu toate contaminate de limpezimi desăvîrșite), indiscutabile obsesii ale poeziei lui Florin Mihai Petrescu, în acest volum. Abundența lor implică foarte rar un joc abstract, de simboluri („Oglinzile-n adînc păstrează / Chipul celor ce le-au privit / Răsfrînt, senin, la nesfîrșit / Intr-o lăuntrică amiază“ — *In lumea oglinzilor —),* fiind, în genere, elemente de relație, de determinare : „Lumina toamnei lunecă-n potire / Din care beau văzduh fără prihană“ *(Mîndria țării);* „Izvoru-aduce, lumii, cristalin / Inalta liniște din munți, mai pură“ *(Inalta liniște)* sau : „Să plîngă clopotul lumina oare / Ce diminețile-n senin o cîntă ? / Sclipirea ei se pierde-n umbră sfîntă — / Mai clară să i-nunde altă mare“ *(O clipă luna).* Și citatele ar putea continua, pornind de la texte precum : *La țărmul sacru, Vis în culori, In taina primăverii, Esențe, Mărturisire, O clipă luna* etc. „Apele tulburi“ nu sînt agreate, neliniștilor interioare li se caută un antidot eficace, gestul de înlăturare a lor e deliberat. E ceea ce și spune o frumoasă *Limpezire*, în metrica și topica unui celebru *Spleen* baudelairian („Quand le ciel bas et lourd pèse come un couvercle“ etc.) : „Atunci cînd fără voie mîhnirea te apasă / Și apele din suflet s-au tulburat profund, / Cînd noaptea-ți pare lungă și bolta ei prea joasă / Iar gîndurile bune de tine se acund, // Din ora-ncremenită în strîmtele cadrane, / Cînd peste-a ei tăcere a nins cu negri fulgi, / Din reci vîrtejuri sumbre și fierberi de cazane / Tu poți pe tine însuți spre ziuă să te smulgi“.

Părăsind confesiunea, volumul realizează în alte secvențe elogiul civilizației moderne, văzută în latura ei spectaculoasă, a realizărilor materiale. Alergia la intimism își caută o compensație de acest gen. Realizările formale înseși tind spre construcția hiperbolică (uneori exagerată), caracteristică lucrărilor simfonice de amploare. *Vis și simetrie,* piesa care încheie volumul, încearcă o reluare a tuturor motivelor anterior exprimate și o organizare „orchestrală“ a lor. Construcția în etaje se conturează ca principiu compozițional, *Concert minus unu, Intre pămînt și stele* și acum *Vis și simetrie* par a fi elemente ale unui ansamblu încă neîncheiat.

Ioanid ROMANESCU

P e coperta ultimei cărți de poezie a lui Ioanid Romanescu — *Baia de nori* — stă scris, ca un avertisment, *Poeme de dragoste.* Alarma e în bună măsură falsă căci căutarea lui Eros în cele 55 de texte ale volumului se soldează cu destule eșecuri. Deși smerenia și tăgada, spiritul de sacrificiu specifice îndrăgostitului de profesie sînt prezențe certe *(Baia de nori* dezvăluie și impune fără echivoc pasiuni și statornicii, în majoritatea cazurilor, și aceste cazuri în majoritate determină aspectul de ansamblu), toate cele de mai sus sînt ofranda pentru o falsă amantă. Femeia e fie un pretext fie

critica prozei



PETRU POPESCU

A l treilea roman al lui Petru Popescu e din acele cărți care se citesc pe nerăsuflate. Totul concură la aceasta : subiectul ațîțător, chiar oarecum „senzațional“, sinceritatea apăsată, programatică a confesiunii, a observației și a limbajului, în fine, petulanța stilistică binecunoscută a autorului. Petru Popescu are în doză apreciabilă tot ce-i trebuie unui romancier de cursă lungă : o amplă capacitate de înregistrare a amănuntului semnificativ, pe cît de concret pe atît de simbolic ; o fluență epică aparte, și — last but not least — o certă vigoare lirică, strunită cu tact spre a colora doar pagina, fără a o împăienjeni în metafore. Pe scurt : Petru Popescu vede exact, narează curgător și fraza sa cîntă.

Trama romanului de față e de o mare simplitate, și de aici vin și grandoarea și decăderea sa. Un „june contabil la o unitate de strîns deșeuri“, cu origine sănătoasă și nu prea, se trezește la 25 de ani, în 1951, dat afară din partid printr-o procedură sumară și samavolnică a secretarului Daniliuc, la a cărui fată rîvnea. Aflat în plină criză sentimentală dar și financiară, tînărul e scos din impas grație intervenției unui vechi amic, care-i găsește slujba de ajutor de administrator la un cimitir evreiesc. In acest micro-univers închis și calm, cu legi mai simple și mai tolerante decît ale exteriorului, el trăiește un al doilea proces de formare. Contactul cotidian și direct cu moartea — sub forma trecerii în mineral, în liniștea definitivă — are pentru el ceva tonic. Își recapătă seninătatea. Paradoxul e de suprafață. In fapt, prezența ambiantă a morții îi redă gustul frenetic al vieții, ce-i fusese relativ estompat de injustiția suferită. Al doilea factor formativ îi sunt într-un fel oamenii cimitirului, cu bunătatea lor discretă. Dogmatismul lor, de altă natură, este desigur opusul dogmatismului a cărui victimă fusese junele contabil.

Urmează să apară femeia. Este o pictorița, al cărei amant („Nu e just ce facem !“) devine repede. Prin ea, tînărul intră într-al treilea mediu formativ, cel al artiștilor, de o anume speță, ai anului 1951. Cum vedem, Sfîrșitul bahic este în esență un lapidar bildungsroman, romanul devenirii unei conștiințe fragede prin trei experiențe hotărîtoare. Ca atare, cartea are trei compartimente bine delimitate; care s-ar putea numi : Prolog : excluderea ; Cimitirul ; Reședința de creație.

La această reședință, fostă proprietate a lui „dom' colonel Viscu“ (actualmente tolerat), Florența și soțul ei Florea pictează, Bruno, noul amant al Florenței, sculptează (chipurile), profesorul Vasilici perorează — dar mai presus de toate, toată lumea bea zdravăn. E o atmosferă de orgie bahică întreruptă de ședințe de pictură, de sporovăială „artistică“ sau de pură și vulgară ciorovăială, ințețită de promiscuitatea triunghiului erotic. Singurele persoane decente rămîn fata în casă Aurica (prin scena pe care povestitorul o surprinde prin binoclu se dovedește că ea e simbolul trăirilor fruste, autentice, nealterate nici de trivialitate, nici de fandoseli de rafinament) și „colonelul“, contemplînd detașat și lucid degringolada, căreia crima pasională a lui Florea îi pune vîrf. Asta e tot.

Organizarea și ideea romanului lui Petru Popescu sunt limpezi. Exclus brutal dintr-o lume încă neclarificată și nesedimentată, tînărul intră într-o insulă de pace, anacronică, afară din timp, în care adevăratele rosturi ale oamenilor și ale vieții sunt mai respectate. Dintr-un teritoriu al morții și al stagnării conservatoare, Gigi deslușește înțelesul vieții și al devenirii revoluționare din jur. Tînărul reeditează într-un fel — a observat-o și N. Manolescu — experiența lui Niculae Moromete din Marele singuratic (izolarea ca stimul al înțelegerii), iar într-altul — aruncat de valurile vieții într-un spațiu străin — unde învață de la capăt să trăiască — pe cea a lui Robinson. De o parte și de alta a acestui spațiu stau, în ceea ce am numit „prolog“, frămîntările sociale ale epocii ; în „reședința de creație“, frămîntările ideologice. Florea e un proletcultist înverșunat, Vasilidi are o viziune mai nuanțată a întrepătrunderii vechiului cu noul. Din unghiul omeniei însă, insinuează romanul, le este superior tocmai proscrisul vremii, colonelul : mai bărbat, mai inteligent, mai demn. Așa zișii artiști sunt corupți fie de patimi instinctuale dezlănțuite, fie de idei grosiere prin dogmatismul lor strident. Romanul lui Petru Popescu folosește o anti-schemă, o schemă inversă. Toți cei care tradițional ar trebui să fie „pozitivi“ sunt negativi și viceversa. Daniliuc e o brută de la A la Z, pictorița Florența e o destrăbălată al cărui oportunism cras e mult mai vădit decît talentul, Florea, soțul ei, laureat oficial, e un impotent artistic, cu un caracter infect, Bruno e sec și imbecil. Cu așa un anturaj, „colonelul“ (à la Pascalopol) dă impresia unui leu între porci. Trebuie să acceptăm însă acest schematism (fie el și invers) al cărții, în măsura în care direcția ei caracterologică este cea a grotescului. Cele mai multe personaje sunt niște caricaturi grotești, goyești, îngroșate deliberat. Caricatură e Florența care în patul adulterin murmură „Nu e just ce facem“, caricatură e Florea (aceeași făină pînă și-n nume) care-n copilărie a mîncat un gîndac și acum huzurește perorînd demagogic și speculînd cuceririle revoluției, caricatură e Daniliuc care taie și spînzură pe principiul că fiece baron e rege în baronia lui și care, mereu cu „poporul“ în gură, refuză să-și dea fata după un simplu contabil, caricatură e Vasilidi care în ciuda concepțiilor sale mai deschise și mai nuanțate e un tip steril și ineficient, mărunt și ridicul. O galerie de paiațe grotești, maiakovskiene, e opusă mănunchiului de oameni cumsecade.

Caracterologia cărții e liniară, grotescă. Realismul ei e satiric. Atmosfera epocii „'51“ emană din zeci de notații voalat sarcastice („și canadiana pe atunci se considera un semn al decreptitudinii occidentale“, „e invidios, sentiment mic-burghez pe care ea n-a reușit să i-l extirpeze“ ș.a.) și această mini-frescă în stil pointilist a unei perioade e adevărata reușită a cărții. Dar dacă atmosfera socială e plauzibilă, și vie, nu același lucru se poate spune și despre existențele individuale ale romanului, începînd chiar cu protagonistul. Pentru condiția sa, el e mult prea speculativ și introspect. Firește, se cade să admitem convenția : lui i-a revenit sarcina de martor și narator. Tot ce aflăm, aflăm prin persoana I. Care e însă copleșită de rolul epic. E un bun ecran și de aceea palid ca ființă. La sfîrșitul romanului, nu știm mai nimic despre Gigi, cum nici despre Daniliuc, sau Florența ; cei din cimitir sunt prea repede abandonați spre a prinde contur, Florea e o otreapă prea dintr-o bucată, începînd cu mîncatul gîndacilor și sfîrșind cu asasinatul, Vasilidi e doar teorie literară, Aurica e un crochiu de femeie normală și oarecare. Unicul personaj memorabil este colonelul.

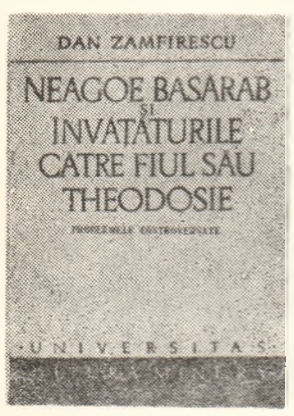
Și în privința economiei cărții aș avea o obiecție. Partea a patra, „reședința de creație“, reprezentînd crepusculul falsității și al demagogiei e excesiv dilatată. Evidențierea ideii de deșănțare, de existență vidă, calpă, se realiza și-n mai puține și mai dense pagini, iar detalierea episodului „polițist“, cu prinderea lui Florea e cam inutil.

Cu toate acestea, prin abila și curajoasa schițare a coordonatelor imediate ale unui moment istoric tulburător, prin naturalețea și sinceritatea cu care un tînăr vorbește despre sine, prin poezia adîncă a pasajelor despre un tărîm în care le mort saisit le vif, prin acuitatea observației morale pe exemplare limită, Sfîrșitul bahic e un remarcabil roman-pamflet.

TRAIAN ȚANEA

R omanul lui Traian Țanea 2 este un conglomerat de elemente heteroclite, avînd ca numitor comun pe protagonist, ziaristul Virgil Trifu. Cîteva fragmente din existența acestuia constituie suportul epic. Cartea e plină de fapte, unele diverse, cîteva anecdotice — majoritatea inspirate pare-se de realul nemijlocit — și o indiscutabilă experiență de viață se degajă din această cantitate. Episoadele sunt relativ disparate. Ni se descrie o demonstrație de 1 Mai prin prisma crainicilor reporteri, unul fiind Trifu care săvîrșește cu acest prilej o gafă profesională. Urmează apoi relatarea pe larg a antecedentelor și circumstanțelor unui asasinat petrecut în Poiana Mare. In legătură cu aceasta, autorul intercalează, sub forma unor discuții, și o serie de considerații asupra firii umane, în lumina ideilor unor Machiavelli, Freud, Lombroso, Carrel, Fr. Porché, A. Maurois. Trifu este invitat acasă de un lector universitar

critica criticii



DAN ZAMFIRESCU

M ai trebuia dovedit azi că **Invățăturile** aparțin lui Neagoe Basarab ? O impresionantă serie de cercetători, începînd cu Hașdeu și continuînd cu Xenopol, Bogdan, Densusianu, Lavrov, Iațimirski, Romanski, Onciul, Iorga, Pușcariu, Grecu, Ciobanu, Popovici, Turdeanu, s-a străduit de-a lungul unui întreg secol să dovedească, într-un mod demn de toată atenția, că Neagoe și nu altcineva este autorul acestei opere fără rival în literatura sud-est europeană a secolului al XVI-lea. Evenimente recente au arătat însă că „aventura“ **Invățăturilor** nu se sfîrșise. Acum trei ani, la Congresul de la Atena, Leandros Vranoussis susținea o comunicare prin care urmărea să demonstreze că textul „atribuit principelui Neagoe“ — zicea el — a fost elaborat de un contemporan al acestuia, grecul Manuil din Corint. Argumentul esențial al ipotezei este grafologic : versiunea grecească a **Invățăturilor**, contemporană cu Neagoe, folosește un scris identic cu cel din scrisoarea pe care Manuil i-o trimite domnului muntean.

In esență, studiul lui Dan Zamfirescu, **Neagoe Basarab și Invățăturile către fiul său Teodosie. Problemele controversate** (Minerva, 1973), își propune un atent examen al textelor manuscrise în vederea definitivei împămînteniri a ideii paternității lui Neagoe. Și, dacă în economia lucrării, capitolul consacrat „ipotezei Vranoussis“ nu depășește 70 de pagini nu poate fi negat faptul că elaborarea și publicarea ei a fost stimulată de această ultimă răbufnire a partidei neautenticității. Ultimă, pentru că e greu de imaginat după magistrala punere la punct operată de Dan Zamfirescu o nouă opoziție. El are marele merit de a încheia o polemică ce amenința să nu se mai sfîrșească, consfințind pentru totdeauna dreptul de proprietate al culturii românești asupra acestei uimitoare scrieri prin care se întemeiază literatura națională. Refăcînd bibliografia critică a **Invățăturilor,** sistematizînd mai vechile puncte de vedere, Dan Zamfirescu are ocazia să remarce motivele pentru care susținătorii tezei Neagoe n-au reușit să convingă pe deplin, deși beneficiaseră de probe hotărîtoare. Intre acestea figurează și inexistența unei ediții critice, publicate abia în 1970 de un colectiv alcătuit din Florica Moisil, Dan Zamfirescu și G. Mihăilă (Minerva). Cît privește ipoteza lui Vranoussis, ea este pur și simplu măturată, demonstrîndu-se, prin compararea versiunilor, că cea grecească este o traducere fidelă a manuscrisului slavon, iar sursele grecești ale **Invățăturilor** au fost utilizate de Neagoe numai prin intermediar slavonesc. Cine mai are și acum îndoieli, n-are decît să parcurgă paginile 233—278 ale studiului, unde lecturile paralele din **Invățături, Omilia lui Efrem Sirul (La schimbarea la față), Varlaam și Ioasaf, Fiziologul (Pilda șarpelui)** și **Umilința** lui Simion Monomahul fac inutilă orice controversă.

Lămurind chestiunea autenticității, Dan Zamfirescu procedează la o fidelă „descriere a operei“, în vederea acreditării ideii că, în ciuda aparenței de haos (care îl făcuse pe D. Russo să afirme că partea a doua este posterioară primeia), **Invățăturile lui Neagoe Basarab** reprezintă „un monument arhitectonic admirabil gîndit, axat pe o idee centrală și integrînd părțile componente și izvoarele într-un plan unitar, — chiar atunci cînd unele capitole au fost mai înainte compuneri de sine stătătoare“ (p. 285—286). Construită prin colaj, ca mai toate scrierile medievalității, opera domnitorului Neagoe trădează puternica personalitate a autorului, care a selectat izvoarele, reținînd numai ceea ce se adecva intențiilor sale. Identificarea surselor, operație în care Dan Zamfirescu aduce patru elemente noi : „Explicarea psalmului VIII“, „Omilia 69 la Matei“ de Ioan Hrisostomul, „Invățătură pentru facerea de sine“ de Efrem Sirul și „Povestea despre împăratul Asa“, ilustrează rigoarea selecției și, mai ales, indică porțiunile absolut originale, pentru care Neagoe poate fi decretat fără rezerve un mare artist. Literatura noastră cîștigă prin **Invățături** prima mare carte beletristică și acest lucru e cu atît mai însemnat cu cît redactarea ei se făcea acum aproape cinci secole. Celui care scria atunci : „In puțină vreme te arătași ca o floare frumoasă înaintea ochilor mei, și numaidecît te puseși sub pămînt. Eu pofteam să mă vezi tu pe mine sub pămînt, dar te văzui eu pe tine îngropat. O, fătul meu, vezi căci nu mă acoperi mai bine pămîntul decît pe tine, și mă lăsași la bătrînețele mele, cînd fu vremea să se odihnească de către tine. Tu, atunci n-ai nici o grijă de mine, ci m-ai lăsat să fie întotdeauna inima mea arsă și aprinsă de jalea ta și ochii mei să fie la bătrînețele mele tot plini de lacrimi, ziua și noaptea. O, fiul meu, mai bucuros aș fi dat traiul și zilele mele, ca să fii tu viu ! Eu îți găteam haine domnești ca să te îmbraci cu dînsele să te împodobești ca să veselești inima mea și să usuci aceste lacrimi din ochii mei ; iar acum trupul tău se dezbracă de hainele ce i-am gătit și se îmbracă în pămînt, dintru care a fost luat — etc.“ i se cuvine un studiu literar pe potrivă.

★

Nu pot să nu remarc cu acest prilej și emoționantul volum omagial **Neagoe Basarab** (Minerva, 1972), publicat de Societatea culturală „Neagoe Basarab“ din Curtea de Argeș cu ocazia a 460 de ani de la urcarea domnitorului pe tronul Țării Românești. Este, în tot, o excelentă lecție de patriotism și dragoste pentru valorile culturii naționale. Cum spațiul mă împiedică de la o amplă comentare, îmi fac plăcuta datorie de a pomeni aici numele celor care cu vorba și cu fapta, fiecare după puteri, au contribuit la realizarea acestei manifestări și la întocmirea volumului omagial : Vasile Mohan, Dan Berindei, Mihaela Barbu, Grigore Comartin, Florian Tucă, Paul Anghel, Edgar Papu, Răzvan Teodorescu, Tudose Moldovanu, Corneliu Dima-Drăgan, Emil Lăzărescu, I.C. Chițimia, Pavel Chihaia, Ion Rizescu, Pavel Panea, Alexandru Retevoescu, Ion Barbu, Valerian Marinescu, Nicolae Bădîrcea, Gheorghe Gheorghinescu, Constantin Stătescu, Dan Zamfirescu.

MARIN BUCUR

C u **Istoriografia literară românească** (Minerva, 1973) Marin Bucur, odinioară romancier, produce marea surpriză a anului literar. Sîntem indiscutabil în fața unui caz, și asta din două motive : întîi pentru că autorul funcționează ca cercetător la institutul de istorie literară și folclor al Academiei și, apoi, pentru că numitul op apare în anul de grație 1973. Și nu e puțin lucru, căci Marin Bucur nu știe să scrie românește nici cît cel din urmă participant la cursurile de vară de la Sinaia. Redactată cu un total dispreț pentru ceea ce se cheamă gramatică, **Istoriografia literară românească** poate fi utilizată cu folos ca material didactic pentru lecțiile în care li se arată elevilor din ciclul primar importanța studiului gramaticii (exemplificările vor merge pe ideea : cine nu învață, ca nenea o să pățească !) Intr-o asemenea împrejurare ar fi de-a dreptul absurd să analizez ideile pe care cele 600 de pagini ale cărții le vor fi conținînd și, de aceea, mă rezum la transcierea cîtorva dintre **minunile** furnizate cu generozitate de Marin Bucur.

1) Folosirea cuvintelor în sensuri improprii : „Aron Densusianu apare **promulgînd** autoritatea și cuvîntul ce-l spune tehnica în poezie...“ (p. 81) ; „Anghel Demetrescu continuă să rămînă și mai departe un uitat. **Presentimentul** este mai puternic decît conștiința justițiară.“ (p.95) „Cînd apar tipăriturile românești... impuneam o victorie a **destinului.**“ (p.122) ; „Istoricul este un iubitor al **ctitorilor,** nu numai de domnii ci și de tronuri neîncoronate“ (p. 124); „. . . Alexandru Ciorănescu . . . cuprinde în bibliografia operei sale un **patrimoniu** de studii. . .“ (p. 428); „Este o sinteză asupra teatrului românesc, **desfrunzind** paginile unor comedii și drame ilizibile...“ (p. 429); filozofia iluministă reprezintă „o **directivă** raționalistă dată culturii noastre“ (p. 468); „Devenirea noastră... nu era posibil să se dobîndească(?) printr-un regim de uși închise,...

o mare absență. Astfel, erosul e cînd intermediar cînd pur și simplu o capcană. Marile frămîntări, întrebările grave vizează, cu puține excepții, poezia și marele ei mister, poetul și condiția lui. Asemenea motive nu sînt noi la Ioanid Romanescu. Nouă este tehnica insinuării lor, ambianța, modalitatea indirectă de descoperire. O astfel de „construcție ajutătoare", interesantă dar nu originală, are în primul rînd meritul de a stabili între autor și cititor un soi de complicitate întru disimulare, fapt care permite evidențierea unor tîlcuri subtile. A nu se crede însă că ceea ce are valoros volumul în discuție se întemeiază în exclusivitate pe acest artificiu. Plăcerea echivocului, foarte vizibilă în cazul lui Ioanid Romanescu, nu constituie un scop în sine. Alegerea erosului drept pretext are în vedere următoarea analogie : precum amantul, poetul este un sacrificat pe altarul pasiunii sale. El trebuie să-și plătească foarte scump credința și o face în dese rînduri printr-un gest eroic : „Asemeni unui bătrîn cățărîndu-se pe ruinele / unei amintiri depărtate / spre a vedea încă o dată / ce s-a ales din tot // asemeni acelui bătrîn ce-și caută întîmplarea / în jurul căreia / firul vieții lui s-a-nfășurat // astfel / — singur stăpîn al clipei de aur — / dar tînăr și puternic / te voi întregi / miraculoasă rană ce mă vindeci !" (*Miraculoasă rană ce mă vindeci*). Umilința deghizată (în fața creației persoana poetului se vrea anonimă) face și ea parte din tertipurile seducătorului : „să coborîm să traversăm / orașul mort / însă memoria mea ar putea să ne vadă / ar spune iată în mișcare / tabloul lui Bonnard «Femeie cu cîine»" (*In laboratorul amorului*); sau, păstrîndu-ne în plan strict erotic : „iubito cu degete lungi, / prințul tău Mîșkin așteaptă afară / (imensă clipă, dă-mi ipocrizia / să-ngenunchez umil cînd ea coboară)" (*Trecător*). Pretextul (de natură erotică) și subtextul (cu implicații poetice) se interferează la un moment dat, interdependența lor devine explicită chiar : „Plecasem — erai prea fragilă / devenisem / calul tău verde de pe perete — / și cum treceam cu umerii căzuți / adînc în uitare, / cîțiva chefii lălăind prin ceață / brusc au oprit mica lor melodie / și unul a spus : El este însă cîntecul lui / nu se poate cînta // întîmplarea asta mă supuse / unei analogii / (...o. dar eu sînt pentru toți / calul verde la care ei visează / chiar poezia mea e un cal verde / sigur / sînt un mare artist însăși opera mea / are nevoie de liniște / — lumea inclusă a acestei opere / o reprezint — / Cézanne cînta la trompetă / pentru că numai astfel putea să urle / habar nu ai tu iubito / cît de încet plîng eu la trompetă / încît mă trezesc uneori / cu tine strivită-ntre gene / încît sînt fericit cît viața mea / e o știință de a pierde / încît sînt fericit că pot să fiu / să rămîn pentru toți calul verde)" (*Calul verde*).

Pe lîngă acestea văd în eros și o posibilitate de evidențiere a unor fierberi interioare, fapt realizat în *Baia de nori* într-un registru mai amplu decît în precedentele apariții editoriale. Impetuos și aspru, violent și revendicativ, autorul trece cu uimitoare repeziciune (de multe ori pe parcursul unei singure strofe) la mărturisirea discretă atinsă de fragilitate și candoare, la nonșalanță și autoironie, manevrînd o gamă lexicală derutantă în asocieri. Poezia lui Ioanid Romanescu își are rădăcinile într-un sol „gras", de o compoziție complicată, aș spune, rară. Poetul adevărat se trădează și prin aceea că evită cu obstinație frumusețea confecționată și confortabilă care, în general, e semn al unor grave insuficiențe (interioare) ce se cer compensate în chip onorabil.

Daniel DIMITRIU

---

care i-o încredințează pe amanta sa quasi-conjugală, Anda, pe perioada cît va fi plecat. Rămași singuri, cei doi conversează elevat despre viață, „unică și irepetabilă aventură". După o tentativă erotică delicat temperată de Anda, Trifu îi povestește cu multă culoare întîmplări din copilăria sa, evocîndu-i profesorii de liceu cu poreclele lor pitorești și o seară de Crăciun în care a mers, în grup, cu colindul. Relațiile dintre Anda și ziarist strîngîndu-se, ei participă împreună la o ședință a cenaclului „A. Toma", în 1951, cu care ocazie Traian Țanea relevă ceva din comicul limbajului unor literați improvizați de pe atunci. Intors de la Moscova (sau Leningrad ?) unde-și dăduse doctoratul, lectorul (profesorul) își găsește amanta hotărîtă a rămîne cu Trifu. O insultă. Momentul următor este întrutotul liric, cuprinzînd o noapte de iubire, în cadrul natural al Ciricului, a celor doi îndrăgostiți. Din nou un moment grav : o ședință de partid în care Trifu e aspru sancționat pentru o abatere net minoră ; șeful său devenise chiar profesorul. Pe de altă parte, organizația de bază din instituția respectivă era șubredă, compusă din indivizi superficiali. Aici se află și justificarea titlului : „Crezuse prostește că adevărul nu poate avea decît o singură față, că munca în sine e totul, că titlul de membru de partid îi ridică în mod automat pe oameni la cel mai înalt grad de conștiință" (p. 167) ; „cealaltă față" ar fi opusul aparențelor oficiale : „chipul sufletului" (p. 207). Astfel, după sancționare, Trifu e vizitat de Rîndunica, femeie care sub un exterior de frivolitate ascundea multă căldură și o mare capacitate de dăruire. O discuție despre o sinucigașă și despre frumusețile romantice ale Iașului văzute de pe terasa hotelului „Unirea" încheie narațiunea. Autorul a voit deschis finalul, lăsînd destinului lui Trifu mai multe căi.

Global vorbind, putem defini *Cealaltă față* ca o pledoarie pentru autenticitatea și puritatea sufletească, pledoarie proiectată pe tabloul Iașilor unui trecut nu prea îndepărtat. Ceea ce are cartea mai solid este figura clarobscură a Andei, ființă pasională și fragilă, tulbure și incertă, cu excese și de inteligență și de sensibilitate. Intr-un fel, ea e o „Karenina" de după perioada Vronski, femeie menită dulcilor situații nesănătoase. Remarcabile sunt și unele crochiuri în aqua forte (profesorul, contabilul-șef, cenaclul, ședința). Romanul nu e lipsit însă de slăbiciuni, și credem că a le numi pe scurt nu va fi în defavoarea autorului.

Cartea se resimte de pe urma lipsei de organizare, de coerență, de convergență a episoadelor, parte fiind chiar superflue. Senzațională în sine și revelatoare pentru o anume atmosferă ,istoria asasinatului din Poiana Mare nu are a face cu destinul lui Trifu și cu structura romanului. E o lungă paranteză. La fel în ce privește secțiunea cu profesorii din liceu și cu mersul cu colindul. Sunt pagini scrise cu emoție, dar, vorba autorului : „mărturisirile mele au adus în obiectiv întîmplări extrem de comune, banale, cu semnificații poate numai pentru mine" (p. 100). Traian Țanea introduce în roman persoane reale (Ion Istrati, Știru, Nanu etc.) dînd apă la moară căutătorilor de „chei" și prilejuind satisfacții extraliterare. Anumite pagini „eseistice" au un aspect rigid : „Cum de rămăseseră oare oamenii atît de în urmă cu lămurirea unor noțiuni fundamentale pentru existența lor? Fusese mult mai ușor să găsească soluții problemelor sociale de anvergură, mergînd pînă la stabilirea căilor lichidării claselor, eliberării sociale a omului, dar mai erau încă multe de făcut pentru punerea în ordine și a universului mic, individual, al fiecărui om în parte" (p. 207). Deși Anda îl flatează pe Trifu, spunîndu-i „Mă faci să cunosc un Iași inedit. (...) Ai ceva din duritatea lui Salinger" (p. 84), sincer vorbind, evocările Iașilor au pe alocuri ceva de prospect O.N.T.: „Tu cunoști Trei Ierarhii ? Le-ai admirat desigur dantelăriile măiestrite, înflorate în piatră etc.", sau „peisaj urban contemporan obișnuit, asemănător celui jugoslav, austriac, cehoslovac, sau din R. D. Germană ... blocurile din Piața Unirii se aseamănă cu construcțiile pe verticală din Novi-Beograd ... Teatrul Național, vechea clădire impunătoare a Universității, Institutul de anatomie al Facultății de Medicină, Palatul Culturii, «Vila Sonet», «Casa Pogor», Biblioteca Universității — amestec fantezist de stil romantic și baroc etc.". In fine, n-ar fi stricat ceva mai multă personalitate în stil, care ia cînd și cînd turnuri ziaristice : „bădia Jorjică trăise puternice drame personale, ascunse poate pentru totdeauna în tainițele sufletului său, dar care îl înzestrase cu un plus de înțelegere, cu înțelepciunea caracteristică plutașilor sau păstorilor singuratici" sau „pulsul normal al vieții în mers maiestuos" sau „Trecuse o perioadă destul de îndelungată de cunoaștere reciprocă, se cristalizaseră de acum niște (?) sentimente pe o bază reală, în mod inevitabil se cereau clarificate" ș.a. O a doua ediție va trebui neiertător plivită.

Cu imperfecțiuni fatale unui prim pas în roman, dar și cu pagini trăind îndeajuns prin problemele umane pe care le pun, *Cealaltă față* va fi pentru mulți o lectură agreabilă.

George PRUTEANU

1) Petru Popescu, **Sfîrșitul bahic**, roman, Cartea românească, 1973.

2) Traian Țanea, **Cealaltă față**, roman, Junimea, 1973, 222 pp.

---

de **absenteism** de la marele colocviu contemporan al lumii" (p. 506) ; „Lovinescu a făcut o mare operă de **accepțiune** critică..." (p. 507) ; „une subjectivité désintéressée, după expresia lui Knut Hamsum (sic !), citat **satisfăcător** de Sainte-Beuve." (p. 588). Cu privire la ultima mostră se cuvine amintit și faptul că, la moartea criticului, Hamsun avea... 10 ani.

2) pleonasme, a căror menire este accentuarea ideilor lui Marin Bucur: „Criteriul estetic de apreciere a scrierilor de orice fel în funcție de valoarea lor artistică intrinsecă a fost..." (p. 70) ; Există o locvoree a vremii de a împotmoli ideile în prea multe vorbe..." (p. 86); „interdependență de legătură" (p. 435) ; „cuvintele cu sarcina lor de încărcături de mesaj" (p. 457); **Literatura română contemporană** (?) de Lovinescu este „opera unui spirit critic și a unui critic" (p. 501); Hogaș este un „aed cu suflet antic de Homer" (p. 506); „**Napoleoni** de aur" (p. 522); geniul e „numitorul comun al celor doi moldoveni (Eminescu și Creangă — n. n.) care îi apropie" (p. 581); „cult filocălinescian" (p. 592); etc. etc.

3) exprimări curat nerománești ; „El (Maiorescu — n. n.) va compromite în epocă confuziile de valoare..." (p. 72) ; „Istoria literturii începe cu literatura populară pentru că ea a existat înaintea nației culte." (p.84); „Biografic, despre opera lui Veniamin Costache nu se prinde nici o idee din cele expuse în celelalte discursuri..." (p. 87); „... studiile lui Gherea despre Eminescu sau despre Coșbuc ar fi deficitare tocmai abandonării principiilor care individualizează creația..." (p. 101); „... originalitatea unui scriitor nu rezultă numai după epoca și natura influențelor..." (p. 262) ; „Ceea ce se tot fărîmițase și se crezuse, cu puține excepții, că nu este decît un material brut și pasiune ignobilă, se desfășura prin studiul lui N. Cartojan ca un fenomen unitar, organic, statornic, venind dintr-un timp îndepărtat și cunoscut nouă de la această graniță numai datorită oropseiii istorice, ca să treacă spre epoca modernă." (p. 420); Duiliu Zamfirescu are o înfățișare de nobleță a gesturilor..." (p. 441) ; „Viața este laboratorul unei opere care nu trebuie văzut; orice curiozitate din motive «științifice», este divulgarea unei realități căreia nu i se cere să fie așa, ca să concureze opera." (p. (445-446); „Intîi este văzut universul operei, cutreierat și explorat și apoi venit intr-acolo unde îndrumă această experiență directă..." (p. 468) ; „D. Popovici adună din opera poetului pietrele rare risipite pentru a le arăta cu «filozofia practică» și «teoretică», poet meditativ al cetății" (p. 473) ; „Variația permanentă a valorilor literare nu face posibilă amorțirea și înghețarea unui fenomen de un principiu abstract platonician". (p. 501) ; „Precum evoluția genurilor literare, a ideologiei literare și a criticii literare, maiorescianismul trebuie evoluat, înțeles în idee și nu în temporalitatea sa". (p. 502) ; „Moderniștii trec la marea operă de conversiune a spiritului literar și de a-i căuta artei un coeficient contemporan.. (p. 505) ; „Poeta analistă a stărilor sufletești are o biruință a literaturii..." (p. 508) ; „Vl. Streinu gîndește fenomenal din nou ceea ce era permanent" (p. 548) ; „Streinu face o demonstrație de însemnări de dificultatea înțelegerii operei eminesciene" ; „Eminescu al nostru cată a ieși din datinile școlii și ale educației pentru a ni-l simți". (p. 550) ; A privi azi luna cu aparatele de la începutul secolului s-ar îngropa astronomia." (p. 551) ; etc. etc.

4) formulări ininteligibile : „Pe Grigore Alexandrescu, traducător al lui Tasso, îl găsea fad. neștiind italienește, încercarea unei perioade a decrepitudinii poetului." (p. 428) ; „Opera lui Perpessicius nu însoțește hazardul unui calendar misterios." (p. 523) ; „Totul decurge calm. pe trasee clar tăiate, calculat, fără absconzități și suspendări, cu povîrnișuri și curbe periculoase." (p. 533) : „Estetismul lui Maiorescu are o funcționalitate a obștei" (p. 547) ; „Imaginea despre Filimon este a unui ambulant cultural, Slavici este minor, în schimb capitolul despre Gr. Alexandrescu, ca și cel despre Creangă, Maiorescu urmează aceste personalități" (p. 560—561) ; „Important este că Al. Dima prindea fenomenul literar într-un complex și într-o simplă determinațiune economică și spirituală" (p. 565) ; „... G. Călinescu însă nu făcu doar o operațiune preoperatorie critică." (p. 580) ; „Fenomenul literar e românesc de la Neculce și pînă la Blaga și Arghezi, nu de copiști literari" (p. 594).

S-ar cuveni să înșir și alte exemple, cu flagrante dezacorduri gramaticale bunăoară. Renunț pentru că cineva ar putea spune că ele sînt opera tipografilor, dar — mai ales — pentru că un citat în plus sau în minus nu poate modifica impresia generală. Aș observa numai că, în timp ce Marin Bucur are curioasa pretenție de a-și susține prin asemenea exprimări gloria literară, destui elevi la fel de vinovați sînt respinși la examenul de admitere în liceu.

Al. DOBRESCU

---

cartea străină

PANORAMA POEZIEI UNIVERSALE CONTEMPORANE *)

Este probabil inutil să mai amintim dificultățile și riscurile unei antologii. Cu atît mai mare este riscul pe care și-l asumă A. E. Baconsky alcătuind o **Panoramă a poeziei universale contemporane**. Criteriile în alcătuirea unei asemenea antologii pot fi atît de diverse încît „obiectivitatea" este în mare parte exclusă. Singurul criteriu „realist" este recunoașterea, dintr-un început, a unui punct de vedere personal și susținerea lui prin selecția operată. Este ceea ce face și A.E. Baconsky în cartea de față. Prima jumătate a secolului XX prezintă într-adevăr o mare complexitate de realități poetice încît „favorizările" sau „nedreptățile" sînt inevitabile. Pe lîngă inerentele afinități de structură — autorul fiind la rîndul său un poet cu un profil bine precizat — motive mult mai „terestre" devin limitative, cum ar fi de pildă acela al spațiului tipografic.

Dacă se pot face observații în ceea ce privește numele celor antologați, nu este mai puțin adevărat că pentru fiecare poet selecția, limitată prin forța lucrurilor la cîteva poeme, poate fi suficient discutată dacă este sau nu „reprezentativă". Mai ales în cazul unor anumiți poeți (să-l luăm de exemplu pe Ivan Goll) care au trecut prin etape de creație destul de disparate. Riscurile sînt însă riscuri și esențialul este ce reușește un asemenea volum și mai puțin inevitabilele puncte de vedere care i-ar putea fi opuse. Autorul, de altfel, își asumă punctul propriu de vedere și dă chiar el ca posibile motive de obiecții cîteva nume omise : Ana Ahmatova, A. Mac Leish, Vicente Aleixandre și, de la noi, Ion Vinea sau V. Voiculescu. S-ar putea spune că anumite prezențe ar fi putut fi omise în favoarea altora. Însă valorile, în aceste cazuri, sînt sensibil egale, rămînînd să hotărască preferințele. Tristan Tzara și F.T. Marinetti lipsesc, fiind considerați, pe bună dreptate, mai mult teoreticieni decît poeți, însă Andre Breton ar fi putut să figureze măcar pentru a ilustra — și nu fără virtuțile reușitei — ipostazele directe ale celui mai important curent poetic din prima jumătate a secolului. Alte omisiuni au mai degrabă aspectul unor ... „aversiuni". Una din acestea este „... Paul Valéry, acest Voltaire modern, reeditînd ciudatul destin al unor personalități sortite să domine prin radiațiile inteligenței și nu prin opera propriu-zisă ce le uzurpă efemer strălucirea". Nici pe „Saint-John Perse nu l-am inclus dintr-o aversiune structurală pentru desăvîrșirea lui : [...] construiți-vă un castel pe țărmul sudic al mării și fiți solitari și extrageți principiul retoric din goana valurilor, ca să puteți deveni mumii decorative, într-o imensă piramidă verbală căreia criticii nu-i vor descoperi niciodată inexistentul cifru geometric ... las neprihănită admirația oricui, dar rămîn cu mîhnire impermeabil la pantomima cuvintelor sale". La fel „Pablo Neruda ... iertare, frazele lui dilatate, inclusiv materialul metaforic de aluviune impresionantă, nu mi-au spus niciodată prea mult". Sînt desigur discutabile aceste afirmații. Le-am reprodus însă pentru a arăta drept posibile pozițiile personale, cînd sînt atîția la noi care, pentru că un nume a ajuns de oarecare circulație, dintr-un motiv sau altul, undeva pe alte meridiane, ni-l prezintă și-l prezintă cititorului român drept valoare incontestabilă și mai ales „indiscutabilă". Am mai spus că pozițiile față de autorii de mai sus sînt discutabile, însă e preferabilă această poziție decît cea a cuiva pentru care orice nume „în traducere" este prilej de admirație. Incheind însă aceste observații, născute totdeauna de antologii, să trecem la „mecanismul" alcătuirii volumului. De altfel el a mai fost atins în treacăt mai înainte. Este vorba de prezența a două realități, ce nu pot fi neglijate. De o parte sînt curentele poetice, mai multe decît oricînd, de cealaltă personalitățile bine structurate ale poeților importanți din epocă. Nu trebuie văzută o simplă manie a „curentelor" în această multitudine ci o schimbare de poziție, suficient de constantă după romantism sau simbolism. Dadaismul, futurismul, imagismul sau suprarealismul sînt permanente elemente de opoziție între „ce a fost înainte" și „ce este" adevărata poezie. Nu e doar o descătușare de energii — oare n-au avut poeții totdeauna asemenea energii — ci de ajungerea la o configurație a structurii culturii care reclamă opozitivitatea, negarea. După precizarea pînă în cele mai mici detalii a unui anumit tip literar a existat totdeauna o firească tendință de înnoire. Prima jumătate a secolului a oferit însă momentul unei „instituționalizări" a schimburilor structurale, încît aceste schimbări au alcătuit ele însele o structură Este o etapă culturală nouă și pe bună dreptate A.E. Baconsky afirmă dihotomia amintită ; de o parte curentele și doctrinarii, de cealaltă poeții autentici. Cei doi termeni nu sînt însă izolați și relațiile dintre ei sînt destul de importante. In primul rînd o imagine a poeziei dintre 1900—1950 nu e niciodată adevărată dacă nu e însoțită de prezentarea curentelor respective. Pe de altă parte nu prea există poet important al perioadei care „să nu fi făcut concesii" avangardei, de un tip sau altul. Perioada este caracteristică pentru un anumit tip de relații. Este vorba de o „degajare" a structurii proprii prin adaptarea „anarhiei" lipsei de structuri aparente a avangardei urmînd ca, ulterior, această „anarhie" să fie abandonată cînd devine agresivă. Este, s-ar putea spune, o politică de eliberare a poeziei, iar ideologia, în această configurație, ar fi tocmai manifestele diferitelor curente. Ea e contaminantă chiar și pentru cei care se mulțumesc cu o anumită izolare în efervescența epocii. Desigur că toate cele spuse pînă aici sînt lucruri mai generale ; adevărul e că ele se mențin în această imprecizie, cum e de altfel și recomandabil în cazul poeziei. Un poet cu aspect de spontaneitate suprarealistă : „Numai să poți exhumînd lanțurile căruntei lui inimi, / Ambulanța cerească venită la chemarea răniților / Așteaptă s-audă lopata lovind în colivie. / O, nu lăsați oasele lui să se-ngrămădească-n aceste care mîrșave, / Dimineața-și ia zborul cu aripile vîrstei lui / Și-o sută de berze s-au cocoțat pe mîna dreaptă a soarelui" (Dylan Thomas), „are rigoarea formală de fier a marilor clasici". Sau, alteori, un adept în tinerețe al curentelor de avangardă scrie o poezie ale cărei adîncuri nu stau în nici un fel în „aventuri" de suprafață : „Peste apa fluviului lin / se apleacă, arsă, o creangă mare / a unui mare copac, ce n-are arsă decît o singură creangă. / Noaptea se așează / pe creanga plecată / mii de cucuvele / Se-așează rîzînd, / privindu-se-n fluviul / ce curge lin dedesupt". (Aldo Palazzeschi, **Oglinda cucuvelelor**). Cum este la fel de adevărat că în cazul altor orientări expresia autentic poetică n-a mai fost despărțită de orientare — existînd, într-un fel, mai întîi poezia, creația, și doar ulterior programul. Georg Trakl este primul poet al expresionismului și reproducerea celebrului său poem **Grodek** este, poate, edificatoare în acest sens : „Seara pădurilor întomnate răsună / de armele morții, și cîmpul de aur / și lacurile albastre unde un soare / posomorît declină ; noaptea învăluie / războinici muribunzi, tînguirea sălbatică / a gurilor mutilate. / Dar lin se adună-n adîncul preeriilor, / nori roșii unde sălășluiește un zeu mîniat, sîngele care-a curs — răcoare lunară / (...) / O, doliu trufaș ! altare de bronz ! / Arzătoarea flacără a spiritului se mistuie azi în durerea / urmașilor ce nu se vor mai naște". Diferențele sau apropierile dintre programe și creație n-au totuși, în ultimă instanță, o importanță deosebită. Importantă este tocmai coexistența acestor realități, starea care le include pe amîndouă. Cum, la fel de adevărat este că, lăsînd la o parte istoria literară, cercetarea motivelor, pentru cititor există doar realizările valorice, dincolo de orice. Așa încît, cu deplină justificare și-au găsit un loc și O.V. de L. Milosz, poet de limbă franceză destul de puțin cultivat chiar în Franța și aproape necunoscut la noi, sau Emily Dickinson, aparținînd cronologic secolului trecut, ca și Gerard Manley Hopkins de altfel, „afirmați" însă și prețuiți abia în secolul nostru. Criteriul cronologic este însă unul relativ, sensibilitatea fiind prea puțin dependentă de cifra anului, iar uneori nici chiar modalitățile de expresie nu sînt greu de prefigurat. Iată de pildă o strofă din ultimul poet amintit : „Mă trezesc și simt muntele nopții, nu ziua / Ce ore — am risipit, ce ore negre-n noaptea / aceasta. Ce vedenii ți-au apărut, o, inimă, ce drumuri ai bătut și vei mai bate-n lunga / lîngoare-a zilei îți vorbesc știind. Dar ore / cînd spun, ani înțeleg, o viață-ntreagă / Și plînsul meu e-un șir nenumărat de plîngeri, / moarte scrisori trimise celui ce stă departe". (**Mă trezesc și simt muntele nopții**). Vocile epocii sînt atît de diverse încît orice menționare înseamnă neglijarea unei alte tendințe. Nu putea să nu fie trasată „linia" poeziei italiene moderne, trecînd prin Ungaretti, Montale, Quasimodo, cum nu poate să nu apară ca o prezență strict necesară gruparea poeților spanioli de la 1927 : Guillén, Lorca, Salinas, Alberti, Diego, Cernuda. Sau poeții ruși de la începutul secolului : Esenin, Blok, Maiakovski. Multitudinea vocilor poate fi remarcată uneori și într-o singură personalitate, prin trăirea unor vîrste succesive sau, mai rar, prin cultivarea, în același timp, a cîtorva maniere — cum a fost cazul lui Fernando Pessoa și a „dublurilor" sale Alvaro de Campos sau Ricardo Reis. Alte atitudini profund originale sînt străvezii în poezia lui Velemir Hlebnicov sau Ossip Mandelstam. Sau, alteori, este vizibilă izolarea nespectaculoasă a unor poeți ca Vladimir Holan. Prezența lui Arghezi, Bacovia, Blaga și Barbu, în cadrul acestei antologii este edificatoare. Departe de orice complex provincial, poezia noastră din prima jumătate a secolului nu este cu nimic inferioară, nici în tehnicile expresive nici în modernitatea trăirilor. In plus, față de creația, din cadrul unor culturi mai vechi, înghețate, poezia română, alături de cea a altor națiuni în plină perioadă de definitivare a posibilităților expresive, este de o vigoare și o deschidere care altora lipsesc. Dezavantajul unei limbi de circulație restrînsă sau al lipsei unor traduceri capabile de deformări mai mici, nu poate însă acoperi, așa cum arată autorul volumului, realitatea unor existențe lirice de o plenitudine rar întîlnită.

Constantin PRICOP

* A.E. Baconsky, **Panorama poeziei universale contemporane**, Ed. Albatros.

PENTRU SE SCRIU ROMANE?

PARTEA A DOUA

RĂSPUND:

LUIGI BALDACCI (critic literar)

ALESSANDRO CASICCIA (cercetător în științe sociale)

LUIGI BALDACCI (critic literar)

Intrebarea „pentru cine se scrie un roman?" este, desigur, cea mai seducătoare in contextul sociologiei literare. Dar pe cît de seducătoare este intrebarea pe atît de utopic este răspunsul. Realitatea faptelor dovedește că este posibil să scrii un roman fără să știi pentru cine scrii. Aceasta este valabil și pentru Manzoni ca și pentru Carolina Invernizio. Invernizio nu va scri „pentru publicul său"; va scri pentru sine instituindu-și nu mai mult sau mai puțin decît Manzoni un sistem compensatoriu. Orice scriitor este în primul rînd un raționalist al iraționalului, al propriului său irațional. Chiar Tolstoi sau Șolohov. Nu se poate nega, că mai ales în trecut, caracterul artizanal al scrisului consta în măiestrie, incluzînd o stare diversă, cea a începutului. A spune însă că Sano di Piedro sau Neri di Bieci pictau pentru a trece în rațional propriul irațional ar echivala cu un grav echivoc istoric. Și totuși această regulă este valabilă pentru scriitori ca Santa Caterina sau Boccacio, pentru pictori ca Duccio sau Botticelli.

Că lungimea de undă prin care comunica Invernizio, era aceeași pentru mii de cititori este un fapt secundar ca durată în timp nu ca importantă. In acest stadiu sociologia are dreptul de a interveni stabilind entitatea punctului de contact, a coincidenței. Eroarea constă, cred, în a da acestui reper o semnificație retrospectivă, trăgînd concluzia că Invernizio scria pentru acei cititori. In concluzie cazul unui scriitor care scrie pentru este foarte rar. Să ne gîndim la Manzoni care pentru rațiuni financiare scria, sub alt nume, romanele lui Invernizio. Asemenea cazuri au existat, dar dincolo de considerațiile sociologice ar trebui examinat aspectul mimetic al îndeletnicirii: plăcerea travestiului. (...).

In orice caz la întrebarea „pentru cine se scrie un roman, pentru cine se face un film?" se poate răspunde cu, în aparență, o butadă care este în sine mai plină de adevăr decît orice investigație sociologică. Se scrie un roman sau se face un film pentru cine cumpără cartea sau pentru cine intră în sala de cinematograf. Restul aparține consecvenței specifice momentului de consum pe care îl parcurgem. Un roman de avangardă poate fi cumpărat și citit de un cititor mai puțin expert; la fel se întîmplă și cu un film. Se poate spune, în sfîrșit, că adevăratul destinatar al unui roman este editorul cu forța de care dispune de a-l transforma în marfă. E clar că la filmele lui Godard au mers numai aceia pentru care Godard a făcut filmele, iar încasările au fost 90 la sută inferioare celor sperate. Modalitatea, însă, de a răspunde unei comenzi este diversă. Ea dovedește specificul genurilor: al romanului și al filmului. In roman elementul conceptual este fix transpunerea vizuală fiind liberă. In film se petrece invers. Cînd citim într-un roman fraza: „Incăperea era mobilată cu un gust țipător" caracterizarea este fără echivoc, definitivă. Cinematograful poate arăta o încăpere mobilată țipător, vulgar după gustul scenografului sau al regizorului, dar care poate părea luxoasă sau elegantă spectatorului X. Din acest motiv cred că, atunci cînd se transpune un roman în film, trebuie să se țină permanent seama de labilitatea elementului de concepție specific cinematografului.

ALESSANDRO CASICCIA (cercetător în științe sociale)

Definirea destinatarului mesajului este în fond o problemă clasică care reîntinerește periodic sub impulsul mutațiilor sociale și al inovațiilor tehnice. Ținînd cont de asta, chestionarul invită a aprecia ca exemplare raporturile cinematograf-literatură. Este o chestiune foarte clară. Literatura a văzut publicul său transformîndu-se în raport cu afirmarea cinematografului. Și au reacționat, se știe, în moduri diverse sau apropiindu-se de unele sugestii formale: sau (în formele cele mai tipice highbrow) căutînd, în schimb, un spațiu îndepărtat de noul aproximativ, lăsîndu-i acestuia din urmă realizările cele mai convenționale narative și descriptive. Așa cum a făcut arta figurativă după apariția fotografiei.

Problema actuală, mai mult decît impactul aproximativului-cinema asupra aproximativului-literatură este acela al altor puncte de interferență asupra cinematografului. Lăsînd de o parte deocamdată noile metode audiovizuale (posibilitățile folosirii lor „alternativ sistemului" trebuiesc verificate) rămîne T. V. Acțiunea sa notorie a obligat cinematograful să reacționeze devenind spectaculos; determinînd în acest fel sciziunea cinematografului independent. Pentru a-și continua existența, acesta din urmă s-a dezvoltat, în acești ani; anii de criză socială dinaintea apariției transformărilor tehnologice. Și astfel (vorbind în general de filmul de autor, de cel experimental, sau undergrund) problemele limbajului sînt în mod declarat probleme ale apartenenței sociale, ale participării. Dacă preocuparea principală este cea a evitării compromisului formal ea pornește de la obligația ca totul să capete forma agreabilă de marfă-spectacol devenind imediat bun de consum și numai atît; chiar dacă își are originea într-o acțiune de refuz categoric. Este bine cunoscut că această alegere nu urmărește (a face filme-dezagreabile cu orice preț) a reduce la minimum publicul; nu cota participanților (oricît de mare, se poate reduce cu beneficii) ci pur și simplu numărul beneficiarilor; este clar că a reduce acest număr-absolut la o minoritate de inițiați sau de „militanți" înseamnă a fi frustrată forța participării care există în spatele acestor opere. Putem afirma că, de aici înainte, un impuls în sens, să spunem revoluționar, al cinematografului-industrie se poate găsi în noile structuri (colective, „comune", „gestiune-proletară" a producției și a distribuției pe baza unei diferenței de clasă). Oricum, un lucru se poate afirma: „apariția se va datora foarte greu — sau accidental — iluminării sau inițiativei unuia sau altuia din artiștii „independenți".

Cinematograful contează, și acum, în mod obiectiv, chiar în spațiul circumscris al criticii aplicate, continuînd să rămînă totuși cinematograf-industrie, cu contradicțiile sale declarate, cu complexele și eficacele sale mecanisme de distribuire, cu transformările sale tehnice. Este inutil a aminti că de mass media, inclusiv cinematograful, se ocupă cei care duc ideologia spre o poziție de maxim relief în problema raporturilor dintre interformarea și administrarea puterii. Printre altele, în special spre impactul interferențelor (ca cinematograful-industrie) care atinge în secolul nostru punctul său de criză (începînd a se dezumfla), în cadrul aceluiași concept de artă care se afirmase în secolul trecut. Oprite astfel, o serie de valori care au putut să continuie crearea altor probleme la diferite nivele, de ordin absolut social ca de exemplu interlocutorul masă, cui i se adresează și chestionarul. Acestea sînt situațiile de care trebuie să ne ocupăm [...].

IVANO CIPRIANI (critic de televiziune)

Pentru cine se scrie un roman, se face un film sau un oarecare produs de televiziune, ca să dăm un exemplu? Dar putem spune: pentru cine se pictează un tablou, pentru cine se scrie o poezie, etc.? Intrebarea poate părea, la prima vedere, naivă dacă nu de-a dreptul banală: și totuși această întrebare închide miezul întregii probleme a raportului dintre intelectual și societate. O întrebare care nu va avea în niciun caz un răspuns „absolut" pretinzînd răspunsuri diverse corelate diverselor perioade istorice. Cînd Antonio Gramsci solicita dezbaterea problemei „pentru cine vor scrie poeții? pentru cine vor picta pictorii?" care este cu totul diferită de „pentru cine scrie, se pictează sau se face un film" reclama puncte de vedere filosofice și polemizind cu Croce conchidea: „artistul (...) nu scrie sau pictează, etc., adică nu „notează" exteriorizîndu-și închipuirile numai pentru „privirea sa" pentru a putea retrăi clipa creației, el este artist numai atunci cînd notează exteriorizînd, obiectivînd și istoricizînd închipuirile sale". Ajungea la aceste concluzii după ce afirmase: „Dacă omul nu poate fi gîndit înafara societății, tot astfel nu se poate vorbi despre niciun individ care să nu fie determinat istoric, este evident deci că orice individ chiar și artistul, orice activitate, nu pot fi gîndite înafara societății și a vieții naționale". (Citatele sînt luate din „Literatura și viața națională", **Degenerări artistice**, ed. Einaudi, pag. 64—69). Riscă a fi învinuit de superficialitate orice răspuns care nu se referă, cît de sumar, la societatea în care se scrie azi, „cui" se adresează și condițiilor în care se desfășoară această activitate umană. Dorim aici să elucidăm un mare echivoc care ar putea fi reprezentat prin răspunsul: scrii sau faci un film pentru tine însuți, pentru a-ți calma propriile neliniști și propriile nevoi, pentru a da curs propriilor exigențe. Fără îndoială că din articulatul și bogatul proces creator interior fac parte componente de acest tip, care țîșnesc din profunzimea psihicului și din poziția istorică și personală în societate, dar nu acesta este momentul de vîrf al procesului și nu astfel se va obține răspunsul corect.

Societatea în care trăim face din scriitor, pictor, regizor, etc. un producător de bunuri destinate unui consum care se presupune, totdeauna, a fi cît mai larg posibil avînd totuși o natură și caracteristici particulare; dar aceeași societate își condiționează funcționarii săi care se ocupă de munca productivă în domeniul bunurilor spirituale, cum îi definește Marx în **Capitalul**, datorită unui complex de filtre și mecanisme de o mare însemnătate. Gramsci spunea: „Raportul dintre intelectuali și lumea producției nu este imediat, cum devine între grupurile sociale fundamentale, ci este „mediat" într-un mod divers, de un component social, de complexul suprastructurii ai cărui „funcționari" sînt tocmai intelectualii" („Intelectualii și organizarea culturii" — **Pentru o istorie a intelectualilor**. Ed. Einaudi, pag. 7). Intr-adevăr această „mediere" reprezintă obiectiv filtrul și structura centrală a raportului dintre intelectuali și societate (sau ca să fim și mai exacți dintre intelectuali, clase și societate).

Medierea istorică, în context capitalist, depinde de industria culturală, de diversele sale „fabrici", de diversele sale momente și nivele productive, de calitatea diverselor posibilități pe care le oferă funcționarilor și muncitorilor. Cinematograful, teatrul, editurile și într-un anumit grad televiziunea — aici industria culturală atinge nivelul cel mai înalt al dezvoltării tinzînd spre cel mai înalt nivel de organizare și funcționalitate și de diviziune a muncii chiar intelectuale stricto sensu — sînt mijloacele de mediere dintre funcționarii clasei la putere și marile mase, punctul din care pornește atacul sau încercarea de a aproba confruntările claselor antagoniste.

Răspunsul la întrebarea chestionarului trebuie căutat aici, la acest nivel: productiv, social, politic și chiar ideal și moral. Se scrie un roman, se face un film sau un telefilm, se scrie o poezie sau se pictează un tablou pentru un producător, o rețea de radio sau televiziune, o serie de ziare, un editor, o galerie de artă, etc. Se scrie sau se face un film pentru o organizație care de fapt condiționează și determină orientările, caracteristicile maxime, natura produselor culturale; care în sfîrșit „organizează" — pentru că i se atribuie acest rol de organizator — cultura și modalitățile ei de dezvoltare și de iradiere, coordonînd fluxurile revenirii examinîndu-le după metode specifice și trăgînd concluziile care duc la dezvoltarea activității productive. Industria culturală lucrează în căutarea unei recompense politice sau a unui profit economic, și mai bine dacă se poate întîmpla, pentru amîndouă. Este normal ca aceste obiective să condiționeze opera însăși a scriitorului, a pictorului, a regizorului, etc. a căror activitate socială este din ce în ce mai îndepărtată fiind plătită în măsura în care producătorul reușește să atingă ambele obiective. Plata operei devine astfel adevărata recunoaștere, chiar recunoașterea maximă pentru intelectual, devenind cel mai precis indice de valoare.

Deci, pentru cine se scrie, pentru cine se face un film, etc.? Pentru un producător, pentru o administrație, pentru industria culturală. Asta nu înseamnă că se poate include mecanic și grosolan întreg procesul într-un „corp" unic, această societate fiind sfîșiată de lupta dintre clase și numai această luptă de clasă și dezvoltarea sa pentru a-l modifica, uneori chiar pentru a-l „arunca în aer" constituie principiile logice obiective care conduc și regularizează conexiunea determinînd organicitatea în termeni dinamici și nu statici a raportului dintre intelectual, clasă și societate.

GILLO DORFLES (critic și sociolog de artă)

Chestionarul dv. cuprinde aproape zece întrebări solicitînd tot atîtea răspunsuri: care nu sînt posibile în spațiul restrîns rezervat unei anchete. Mă voi limita numai la cele esențiale folosind un stil aproape telegrafic.

1. Cea mai mare confuzie constă în a crede în existența romanului (literar) egalizîndu-l cu „romanul filmic" (punînd în joc tristul exemplu **Love Story**). In realitate „genul roman" nu își mai justifică existența în sectorul artei „literare" fiind înlocuit aproape total de nuvelistică, de jurnal, de povestirea istorică, de nenumărate forme narative.

2. Probabil că declinul romanului se datorează declinului societății burgheze care a fost propagatoarea și provocatoarea sa; dar este verosimil ca decăderea sa să fie datorată dezvoltării modalității filmice. Cu alte cuvinte: așa cum portretul (pictură) a fost înlocuit de fotografie romanul scris a fost înlocuit de romanul filmat.

3. In ceea ce privește modul în care „scenariul" de televiziune respectă originalul literar, nu pot decît să repet ceea ce am afirmat adesea în unele cărți ale mele: orice transpunere dintr-un mediu (printr-o modalitate expresivă) în altul o ambiguă și aproape totdeauna destinată unui rezultat penibil și de-a dreptul kitsch (exemple: **Logodnicii**, **Mizerabilii**, **Forsyte Saga**). Evidența nu înlătură posibilitatea de a crea special pentru micul ecran un scenariu fără a cădea în aceste păcate. Faptul în sine al **transpunerii** — atît în cazul televiziunii cît și al cinematografului propriu-zis (a se vedea **Moartea la Veneția** și alte o mie de cazuri) — constituie un pericol datorită imposibilității de a suprapune cele două limbaje — cel filmic și cel literar — și valorile modalităților expresive complet diverse.

4. Chiar dacă azi nu există o categorie omogenă de public (nici pentru cinematograf, nici pentru literatură sau teatru) din punct de vedere socio-antropologic totuși eu cred că publicul poate deveni un interlocutor autentic, și poate deveni cu cît va fi „mai bun" produsul care îi va fi propus. Cu alte cuvinte: nu este vina publicului ci a mass media dacă există azi nenumărate incongruențe în acceptarea folosirii unui bun, al operelor care pot stabili o comunicare, de orice fel.

5) De asemenea, în sfîrșit, sînt importante modificările lingvistice datorate dezvoltării civilizației industriale și transformării mecanismelor psihofiziologice perceptive și cognitive, atingînd numai ele, fără a mai include altceva, punctul esențial, în schimbarea pe care o analizăm: faptul în sine de a vorbi despre o „civilizație a imaginii", faptul în sine al solicitărilor vizuale, „lectura" imaginilor „nescrise" au devenit din ce în ce mai frecvente (prezența povestirilor în imagini, fotoromanelor, desenelor animate, afișelor publicitare, semnalizarea pe străzi, etc.) fiind într-un raport strîns cu preponderența unor anumite forme de comunicare ca cele filmice sau de televiziune contrabalansînd cuvîntul scris. Și este foarte logic a gîndi că mijlocul cel mai bun de comunicare la nivelul masei va fi — încă pentru multă vreme, dacă nu pentru totdeauna— mai curînd cinematograful decît romanul (scris).

6) Un ultim punct care nu este suficient precizat în chestionar: care este deci raportul dintre valoarea „literară" a scenariului (cinematografic sau pentru televiziune) și acela care și-a trăit traiul, sau și-l mai trăiește, al romanului (scris)? Mi se pare că e imposibil să se identifice valorile: scenariul nu este decît unul din elementele care intră în jocul compoziției „întregului filmic" și ca atare nu poate fi considerat „operă literară" decît exagerînd în mod evident (ținînd cont de numeroasele texte de scenarii chiar de „autor" care s-au publicat în ultimii ani).

RICCARDO LUCCIO (psiholog)

Mi se pare necesar a da peste cap într-o oarecare măsură fundamentarea atributiă chestionarului și pornind de la constatarea: ce înseamnă în realitate film și roman (numai sub aspectele care mă interesează) să vedem dacă este posibilă găsirea unei omogenități de principiu între aceste două forme de comunicare; posibilitatea unui destinatar comun depinzînd de un eventual rezultat al acestei prime analize.

Discuția — evident foarte schematică, datorită unei lipse de cercetări, cele existente fiind empirice, în acest domeniu— poate fi dată peste cap și din această cauză. Pentru ca un proces de comunicare să se poată desfășura, originea (în acest caz, autorul) și destinatarul (beneficiarul) trebuie să aibă un numitor comun. Cu alți termeni, este necesar ca mesajul decodificat să nu aibă o variabilitate superioară celei sugerată inițial sau derivată de rumoarea intermediară cînd nu deriva din însuși procesul de decodificare.

Și, independent de diferențe și (mai ales în ceea ce privește cinematograful) de pluralitatea materialelor expresive incluse, a limbajelor folosite, așa cum susțin cele mai recente studii (de la Garroni la Metz sau Eco, etc.), nu se pot reduce la un numitor comun ci duc spre mai multe coduri coexistente. Astfel se ajunge ca, voind mereu a se limita la roman și la film, limbajul oricăruia dintre aceste modalități poate avea ca rezultat convenabil în special punerea în evidență sau menținerea în ambiguitate a unor elemente în detrimentul altora. Ca să dau un exemplu banal și într-o oarecare măsură arbitrar, romanul poate descrie starea sufletească a unui personaj lăsînd libertății noastre de cititori vizualizarea cu ajutorul fanteziei; filmul, dimpotrivă, furnizează imaginea vizuală a personajului lăsîndu-ne libertatea de a le investi cu stări afective pe care le vom considera potrivite. Chiar dacă în teorie nu e imposibil, transpunerea aceluiași mesaj din limbajul cinematografic în cel al romanului și invers va fi foarte dificilă datorită celor doi factori, făcînd aproape problematică postularea existenței unui „ideal comun" al romanului și fil-

CINE:

SE FAC FILME?

IVANO CIPRIANI (critic de televiziune)

GILLO DORFLES (critic și sociolog de artă)

RICCARDO LUCCIO (psiholog)

ALBERTO MORAVIA (scriitor)

mului. Exceptînd ipoteza că acest comun nu aparține unor alte nivele (spre exemplu angajării politice), asupra cărora nu am căderea să-mi exprim judecăți de valoare.

La nivelul de beneficiu, fiindcă se poate vorbi de un „destinatar colectiv" este necesar, la o privire generală, să fie o omogenitate fie în ceea ce privește existența unor coduri între origine și beneficiar, fie în procesul de decodificare între beneficiari. Țineți cont că nu înțeleg a vorbi în mod absolut de omogenitate la nivelul conștiinței. Datorită limitării propusă conștiințelor noastre, diferențele în aparență, de nedepășit care pot duce, fără îndoială, la o evidentă dezomogenizare în decodificare. Folosirea unor modalități de expresie comportă deosebiri în așa zisa „lectură" pentru oricine; de exemplu același mesaj transmis prin intermediul cinematografului sau al televiziunii va fi fructificat variat în mod substanțial; un documentar despre viața unui om de știință poate fi receptat într-un mod romanțat sau într-un mod pedagogico-didactic.

Nu am studiat totuși influența pe care a avut-o industria în aceste procese părîndu-mi-se rațional a presupune că tendința nu este aceea de a diferenția romanul și filmul cît a ceea de a face să apară numai deosebiri formale. Și asta nu atît pentru a ajunge la un ideal colectiv ci pentru a face să intre în acest cadru consumistic și de receptare pasivă ambele forme de comunicare. Așa se va resorbi și ceea ce reușește să realizeze avangarda (de ex. cinematograful underground) nu ca temă de bază ci ca dezvoltare tehnică a unei certe posibilități de a utiliza modalitățile de expresie specifice.

După părerea unora autorul are două căi: ori făcînd o selecție a publicului său, adresîndu-se numai unei anumite categorii de beneficiari stabiliți după criterii precise de omogenitate ori prevăzînd posibilitatea ca mesajul său să poată fi fructificat la diferite nivele, posibilitățile de lectură depinzînd de categoriile destinatarilor. Primul caz este, probabil, cel mai frecvent, dar după mine este de preferat al doilea ținîndu-se cont de riscul real pe care-l are împărțirea publicului în categorii. considerîndu-l ca un obiect pasiv, sclerozînd astfel raportul critic și într-o măsură creator dintre autor și destinatar. Printre altele o asemenea stare poate îndruma spre alte forme de transformare socială orice discuție ducînd la o diferențiere și un progres în acest domeniu. In concluzie, îmi dau seama că am răspuns într-un mod extrem de parțial și nesatisfăcător chestionarului. In realitate consider că numai o contribuție de seamă a activității de cercetare (dezvoltată interdisciplinar) poate da, dacă nu răspunsuri definitive acestor probleme, măcar repere pentru o ancorare mai solidă a discuției care acum nu poate fi decît incompletă și parțială.

ALBERTO MORAVIA (scriitor)

Voi spune că nu se face un film sau nu se scrie un roman, în special, pentru nimeni. Se scrie un roman sau se face un film fiindcă vrei să te exprimi astfel. Dorința de a se exprima aparține tuturor oamenilor. Regizorii se exprimă făcînd un film; romancierii scriind un roman.

Pentru opera de artă orice punct de pornire e bun. Inspirația ca și comanda; refuzul publicului ca și acceptarea publicului. Dacă artistul este dintre cei care au nevoie de a se „gîndi" la un public ca să se exprime voi spune că regizorul se gîndește la un public divers de cel al romancierului. De altminteri totul e diversitatea numărului, regizorul se „gîndește" la milioane de spectatori; romancierul la mii de cititori. Se poate spune: unde e diferența? Răspund din nou: în număr. Numărul, de fapt, schimbă calitatea sau măcar determină caracterul unui produs sau al unui fenomen. O mașină singură pe stradă nu-i decît o mașină; mii sînt un blocaj de circulație. Un pictor pictează un tablou pentru o „singură" persoană, amatorul care îl va achiziționa (din acest punct de vedere pictorul este artistul pe care îl invidiez cel mai mult); romancierul trebuie să vîndă mii de tablouri la fel; iar regizorul milioane. Spunînd acestea mă gîndesc că publicul romancierului e diferit de cel al regizorului așa cum cuvîntul scris, în dezvoltarea sa istorică, este diferențiat astăzi de imagine. Putem afirma că sînt mult mai dificile cuvintele romanelor, mai deformate, mai sărace în aluzii culturale, și deci mai puțin aproape de o cultură vie în faza de creștere a imaginii cinematografice. Publicul romancierului este mai sofisticat și în sfîrșit mai deschis unei culturi mai simple ca cea a cinematografului.

în românește de **Andriana FIANU**

Am reprodus ancheta organizată printre scriitori, regizori, critici literari, sociologi și psihologi de către revista italiană Bianco e nero, **pentru a pune la îndemîna publicului cititor texte care să indice preocupările existente pe alte meridiane ale globului în problema atît de complexă a raportului creator-receptor. Se înțelege, toți cei care și-au exprimat opiniile în cadrul anchetei au avut în vedere experiența personală și realitatea artistică a țărilor din care fac parte. Subliniind diversitatea atitudinilor, trebuie — de aceea — să adăugăm faptul că ele își păstrează valabilitatea numai în contextele care le-au generat.**

așa cum trebuie să fie

mă-nchin ca unui tată mort
cu duhul puțin și suferind
cu pielea cu unghiile cu sîngele
pe care le-a aflat murind

mă plec pînă la pămînt
pînă la apă pînă la lemn
mă induplec cît e cu putință
la atît de prefăcutul semn

am pentru cine să deznădăjduiesc
pentru cine să sper pentru cine să aleg
pentru cine să nu vreau
am pentru cine să am

e liniște așa cum trebuie să fie
e ziuă așa cum trebuie să fie
e devreme așa cum trebuie să fie
este așa cum trebuie să fie

m-a ales sau am ales
numele mă poartă sau eu îl port
totul e drept e cinstit și mă rog
ca la un tată iubitor...

Nicolae MANEA

precum goelanzii

Frate, greu plouă in sîngele tău,
cu pură cenușă, metalice voci.
Femeile plîng la pomul bătrîn,
in care — fruct straniu, rămîi să te coci.

Frate, văpăile zilei s-au stins,
și nu ne așteaptă secunda de ieri.
Iți amintești? ne doream in fîntîni,
neosteniți și sfinți lutieri.

Dar frate, ce diafani am ajuns!
Să ne alegem drumul subțire,
și cum goelanzii in zbor fără trup,
nemîntuiți il vom țese-n neștire...

Marcel POPA

sonet

Inafară de pasul memoriei, veghea
nimic nu exaltă in deșertul culorii:
suflarea colinei, armonia ciudată
de muzici plutind peste orgi iluzorii.

Astfel mă aștern sub stingeri. Adîncă
ramura lor imi infășoară vederea —
ce știi despre țărmul acesta cînd vii
atinsă de spaimă să-mi tulburi căderea?

Doar umbre se nasc precum o uimire
in lucruri rîvnite își lasă-adierea,
biciul ei stinge o albă plutire;

un semn rotitor și gura va trece
prin flacăra sa să cunoască durerea,
chipul său nins de o pulbere rece...

Corneliu Ostahie — COSMIN

aora

Aora! porunca sau vraja, sau cîntecul!
Aora, tu simți această dezagregare?
Acum văd florile și mohorul
Și semințele întraripate;
Prin gura ta izvoare alunecă
Și pe tine Aora, din nou te zăresc
Prea departe...

Numai o noapte, și atîtea-nvieri
Ne-or desparte.

Aora

Acum văd nebuloasele și înghețul magnetic
Mult după tine și totuși înainte,
Pe cealaltă parte venind să te-ntîmpin
Și să te renasc, Aora,
Erele nopții întregi îmi vor trebui.

Radu ȘUIU

este o iubire

El vine mai aproape cu apa de mare
săgetînd peștii deopotrivă cu nimfele
Lasă murind să-ți coboare săgeata în piept
este ea o iubire mai palidă ca iubirea de
mamă, dar mai adîncă decît întristarea
fantomelor pe cărările albe tîmpla ținînd
suspendată-ntr-o nerăsculată mireasmă

Mîndru mi-e creștetul auriu străbătut
de mari litere miezul cel tînăr înconjurîndu-l
Păcat este să înflorească pe scut
floarea iubirii-mpreună cu apele călătoare
singurătatea o ține capul meu într-o boare

Crenguța DIACONESCU

baladă

Se- aude cornul vamei in văi primordiale
și-mi hibernează-n sînge vigoarea unui urs
trag lanțuri peste simțuri și pe nisip s-au scurs
efemeride ploi de aur mai cristale

Ne cheamă înțelepții să priveghem la focuri
morișca rotitoare a semnelor pe cer,
se cere între regnuri un pod ospitalier
pe care zeii tineri să-i îmbiem cu jocuri.

Ieșirăm pe coline călăuziți de astre
și ne-nsoțiră-o vreme menade după stînci
înfiorînd pădurea cu buciumele noastre.

Și cei mai mulți se-opriră cu crinii lor pe frunte
dar cîți ne strecurarăm prin văile adînci
cioplim contur heraldic cocoșului de munte.

Paul BALAHUR

RALPH ELLISON: „REGELE JOCULUI BINGO"

(urmare din pag. 12)

tele său, pe scenă. Cînd se întoarse nu văzu pe nimeni. De nu l-ar mai durea așa degetul. Acum aplaudau. Pentru o clipă crezu că roata se oprise. Degetul lui apăsa însă mai departe pe buton. Apoi îi văzu. Doi oameni în uniformă făceau semne de la capătul scenei. Veneau spre el, pășind cadențat, încet, ca doi dansatori de step venind la al treilea bis. Mergeau cu umerii înainte și atunci el se dădu cîțiva pași în spate uitîndu-se sălbatec în jur. Nu găsi nimic cu ce să se apere. Avea numai cordonul lung și negru care ducea la o priză undeva în spatele scenei, și nu putea să-l folosească pentru că făcea să se învîrtească roata de bingo. Se retrase urmărindu-i pe cei doi și buzele i se încordară descoperindu-i dinții într-un rînjet încremenit; se mișcă spre capătul scenei și își dădu seama că nu putea merge prea departe, cordonul era întins ca o coardă și *nu avea dreptul* să-l rupă. Trebuia să facă ceva. Asistența urla. Se opri, nemișcat, ei se opriră, cu un picior în aer ca într-un pas întrerupt al unui dans lent. Nu avea altceva de făcut decît să fugă în partea cealaltă și țîșni spre ei, alunecînd pe scena lucioasă. Oamenii avură un recul, surprinși. Îi lovi trecînd pe lîngă ei.

— Pune mîna pe el!

Fugea, dar foarte curînd șnurul se încordă, îi simți rezistența, se întoarse și fugi înapoi. Le scăpă și de data aceasta și realiză că alergînd în cerc prin fața roții putea să evite întinderea cordonului. Trebuia să-i lovească cu mîinile pentru a-i ține la distanță. De ce nu-l lăsau în pace? Fugi, rotindu-se în fața roții.

— Coborîți cortina, țipă cineva. Dar nu era posibil, căci s-ar fi întrerupt fascicolul de lumină care venea de la aparatele de proiecție și se opreau pe roată. Îl prinseră fără ca el să-și dea seama cum și încercau să-i deschidă pumnul, el se zbătea lovind cu genunchii și se ținea cu toată forța de cordon cu degetul pe buton, și se trezi pe podea, un picior îl lovi peste încheietura mîinii; roata se învîrtea netulburată deasupra.

— Nu pot renunța, strigă el, Apoi încet, către cei doi, confidențial: Băieți, nu pot renunța. Îl loviră peste cap. Și în momentul acela fără înțeles îi luară cordonul din mînă. Se zbătea și ei încercau să-l tragă de pe scenă și urmări peste umăr roata învîrtindu-se tot mai încet pînă se opri. Nu fu mirat cînd o văzu indicînd dublu zero.

— Vezi, arătă el, cu amărăciune.

— Sigur, băiete, sigur, e-n regulă! spuse unul din ei zîmbind.

Și văzînd că omul dă din cap către cineva pe care nu-l putea observa, se simți foarte, foarte, fericit. Va primi ce primesc toți învingătorii.

Și în timp ce se bucura de zîmbetul omului, nu văzu că acesta făcuse cu ochiul și nu văzu nici pe omul cu picioarele strîmbe din spatele lui, care păși pregătindu-se să lovească, în spatele cortinei care cădea repede. Simți doar o durere surdă și știu în clipa în care își pierdu cunoștința, că norocul său se rostogolea de-a lungul scenei.

dicționar de pseudonime

întocmit de Gh. CATANĂ

GALACTION GALA

Pseudonimul prozatorului **Grigore Pișculescu** (n. 16.IV.1879, Didești — Teleorman — m. 8.III.1961, înhumat la Mînăstirea Cernica). Fost profesor la Facultatea de teologie din București, membru al Academiei, distins cu Premiul național în 1935. A debutat în 1896 cu schițele **Harpistul Dionis** și **Pe terasă**, semnate Grigore Pișculescu. Simpatizant al mișcării socialiste, a colaborat la cea mai mare parte din presa democrată.

Scrieri despre: Teodor Vârgolici: **Gala Galaction** (monografie cuprinzînd și bibliografia scrierilor și a referințelor, E.P.L., 1967); Adriana Niculin: **Gala Galaction — omul și opera** (Ed. Cartea românească, 1971).

GEORGE ALEXANDRU

Numele literar al prozatorului și criticului **George Georgescu** (n. 6.IV.1930 — București). In anul 1949 s-a înscris la Facultatea de filologie din București. O perioadă de timp a lucrat ca bibliotecar la Biblioteca Academiei. A fost distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor pe anul 1971.

Scrieri: **Simple întîmplări cu sensul la urmă** (povestiri, 1970); **Marele Alpha** (eseu despre Tudor Arghezi, 1970); **Semne și repere** (Ed. Cartea Românească, 1971); **Clepsidra cu venin** (proză, 1971).

Studii despre: Mircea Iorgulescu („Convorbiri literare", nr. 23 — 1972, pag. 10).

GHEORGHE DIN MOLDOVA

Pseudonimul poetului **Gheorghe Kernbach** (n. 1859 la Botoșani — m. 1909). A făcut studii de statistică în Italia. A debutat în „Revista nouă" a lui B.P. Hașdeu. A condus ziarul „Albina" și a fost unul din fondatorii revistei „Emanciparea". A mai semnat cu pseudonimul Victor C. Rareș.

Scrieri: **Poezii** (București, 1894); **Versuri și proză** (1912); **Scîntei** (București, 1930).

A. TOMANOV — Iași. Din cele două poezii trimise, **Izvorul uitat** conține cîteva imagini frumoase. Ar trebui să intrăm în posesia mai multor încercări literare ale dv. Sperăm să ne oferiți, fără prea multă întîrziere, motive pentru o discuție mai largă.

C. H. DANESCU — Galați. Datorită scrisului greu lizibil, **am bănuit,** numai, ceea ce ați vrut să spuneți.

I. POP — Șimleul Silvaniei. Dacă sînteți și un cititor consecvent, veți fi observat uneori cît de greu „funcționează" poezia cînd i se administrează prea multe neologisme. Textele dv. suportă cu dificultate tocmai un asemenea supradozaj. Mai naturală e exprimarea — și mai netrucat apare sufletul dv. — în „Poem".

AL. FLORIN ȚENE — Drăgășani. Să știți că am citit cu atenție și chiar cu multă bunăvoință de a găsi ceva publicabil. Dar am dat peste exprimări împotriva gramaticii, peste cacofonii, peste imagini forțate numai de dragul de a poza insolența. Ne cerem scuze față de cititori, dar trebuie să divulgăm felul dv. de „a scrie". Pentru că dv. — „scriind" — nu respectați nici poezia, nici limba română, nici sufletul celui căruia vă adresați. Iată numai două exemple: „din lacul unde copilul din mine / aruncă ca niște pietricele / anii de pe umerii mei"; „O, doamne cum umblau oamenii / cu palmele desculțe...".

C. DRAGA — Iași. Fabule de bună calitate. Am prefera, totuși, o **neglijență studiată** a stilului, considerînd că aceasta ar da mai multă personalitate scrisului dv. Mai trimiteți.

PESCAR — Hîrlău. Vă așteptăm cu versuri mai ale dv. Nici în poezie nu e admis braconajul.

PAVEL AVRAM — Tecuci. Pînă acum, nu am publicat **maxime.** Dar dacă ale dv. vor fi foarte bune, nu veți întîmpina piedici.

NU: **I. ON** — Săveni — jud. Botoșani, **M. ARNAUTU** — Iași, **VLADIMIR ALEXOAIE** — Tîrgoviște.

MAI TRIMITEȚI: **MARIAN BODEA** — Tîrgoviște, **ION LAZA** — jud. Bihor, **RAUL CÎMPEANU** — Timișoara.

Ioanid ROMANESCU

dintre sute de catarge

RALPH ELLISON



Ralph Waldo Ellison, scriitor american de culoare, e cunoscut mai ales prin romanul său Invisible man. S-a născut în 1914 la Oklahoma City. Intre 1933—36 a urmat cursuri de muzică la Institutul Tuskegee, apoi a plecat la New York să studieze sculptura. Aici s-a asociat la Proiectul federal al scriitorilor din New York. Din 1939 a început să publice schițe ,nuvele, recenzii. Serviciul militar îl îndeplinește în timpul războiului în Marina comercială, iar după 1945 îl descoperim ținînd cursuri despre cultura neagră. A fost lustragiu, muncitor, chelner, cîntăreț de jazz, fotograf ; un timp s-a pasionat de electronică. Experiența unei vieți pline de evenimente a fost fructificată în romanul său Omul invizibil, scris în 1947 și adăugit în 1952. Cu această versiune completă cîștigă în același an Premiul Național de Carte pentru cea mai bună lucrare americană de proză. Următorul volum, Shadow and Act, apărut în 1964 cuprinde eseuri despre contribuția negrilor la literatura și arta americană. In prezent lucrează la Rutgers University, în New Jersey.

regele jocului bingo

Femeia din fața lui mînca alune prăjite care miroseau atît de plăcut că el abia putea să-și stăpînească foamea. Nu putea nici să doarmă, dorea ca totul să treacă mai repede și să înceapă jocul. In dreapta lui, doi indivizi beau vin dintr-o sticlă înfășurată într-o pungă de hîrtie, se auzea numai un gîlgîit înfundat în întuneric. Stomacul cîrîi, dureros. „Dacă aș fi în Sud, se gîndi, mi-ar rămîne să mă aplec și să zic : Doamnă, dați-mi și mie din alunele alea, vă rog, și ea mi-ar da punga și nici nu și-ar mai aminti vreodată că mi-a dat-o". Sau ar putea să le ceară tipilor de băut. In Sud oamenii țineau unii la alții, chiar dacă nu se cunoșteau. Aici e altfel. Dacă ceri, orice, la un necunoscut, va crede că ești nebun. „Nu sînt nebun. Numa' disperat fin'că n-am certificat de naștere și Laura e pe Moarte fin'că n-am bani pentru doctor. Numa' nu-s nebun". Privirea îi alunecă pe ecran și văzu bărbatul furișîndu-se în camera întunecată și raza de lanternă plimbîndu-se de-a lungul unui perete acoperit de rafturile unei biblioteci, și simți îndoiala strecurîndu-se în mintea sa. Aici găsește ușa secretă, își aminti. Apoi va trece prin perete și va găsi fata legată de pat cu mîinile și picioarele întinse și hainele sfîșiate. Rîse încetișor. Văzuse filmul de trei ori și asta era una din cele mai tari scene.

In dreapta lui individul se apleacă spre celălalt, cu ochii holbați : „Io-te, dom'le!"

– Fir-ar . . .

– Mi-ar place s-o găsesc legată așa.

– Ăsta-i nebun de-o dezleagă !

– Păi o iubește, dom'le.

– Ce-are a face . . .

Individul se mișcă nervos în spatele lui și nu-l lasă să fie atent numai la film. Și se gîndește la Laura. Obosi uitîndu-se la film și privi în spate la raza albă care se strecura din camera de proiecție de deasupra balconului. Ingustă, apoi lărgindu-se, cu firicele de praf dansînd în lumina ei, pînă atingea ecranul. Era curios cum raza se oprea totdeauna pe ecran și nu se încurca și nu cădea în altă parte. Și ăia care aranjaseră totul. Totul era aranjat. Ce-ar fi fost dacă atunci cînd au arătat-o pe fata aia cu rochia ruptă, ea ar fi început să se dezbrace de bucățile alea de haine și cînd ar fi venit tipul, n-ar fi dezlegat-o ci ar fi lăsat-o acolo și s-ar fi dezbrăcat și el ? *Asta* – ar fi fost ceva ! Dacă le-ar fi scăpat un film din ăsta, tipii ăia de sus de la proiecție ar fi făcut-o de oaie. Daa, ar fi așa de mulți oameni aici, încît n-ai găsi loc nici în nouă luni de zile !

Simți ceva neplăcut pe picior și se îngrețoșă. Văzuse ieri pe gîtul unei doamne o ploșniță, în timp ce își pierdea vremea pe stradă. Își pipăi coapsa printr-o gaură a buzunarului, dar nu simți decît pielea strînsă de frig și urmele vechi de răni.

Sticla gîlgîi din nou. Inchise ochii. O muzică de vis venea dinspre ecran și fluierături de tren se auzeau din depărtare. Și el era din nou copil, mergînd de-a lungul terasamentului de cale ferată, acolo, în Sud, și trenul se apropia și el fugea cît îl țineau picioarele, fluierăturile erau disperate, el sărea de pe terasament, în ultima clipă, pămîntul i se zguduia sub picioare și apoi se simțea ușurat și alerga pe șosea pe lîngă gărdulețul murdar de zgură, privind în urmă și văzînd că trenul părăsise șinele și-l urmărea chiar pe mijlocul drumului, iar albii rîdeau în timp ce el alerga, urlînd . . .

– Trezește-te ! Ce dracu' ți-a venit să urli așa ? Nu vezi că vrem să vedem filmul ?

Se uită la individ cu recunoștință.

– Scuză-mă, bătrîne, zise. Cred că visam.

– Bine, ia o dușcă. Și nu mai fă atita gălăgie, la naiba !

Se aplecă, mîinile îi tremurau. Nu era vin, era whisky. Whisky rece de secară. Luă o înghițitură zdravănă, și hotărî că e mai bine să nu mai tragă o dușcă și să o dea înapoi.

– Mulțumesc, bătrîne, spuse el.

Acum simțea whisky-ul înfierbîntîndu-se și curgînd încet de-a lungul degetelor. Nu mîncase și se simți amețit. Mirosul alunelor îi făcea rău, se sculă și găsi un loc la mijlocul rîndului. Abia se așeză și văzu un șir de fetișcane cu obrajii aprinși și se ridică din nou. „Probabil ați țopăit undeva, puștoaicelor", se gîndi. Găsi alt loc, cîteva rînduri mai în față tocmai cînd luminile se aprinseră și ecranul dispăru după o cortină grea, roșie, cu linii aurii, apoi cortina se ridică și iar omul cu microfonul și un asistent veniră pe scenă.

Își pipăi buzunarele, căutînd biletele de bingo, zîmbind. Tipului de la ușă nu i-ar fi plăcut dacă ar fi știut că el avea *cinci* bilete. Mă rog, nu oricine juca bingo ; și chiar cu cinci bilete nu avea prea multe șanse. Deși, gîndindu-se la Laura, trebuia să creadă în cîștig. Cercetă biletele, fiecare cu seria lui, perforînd locul liber din mijlocul lor și înșirîndu-le pe genunchi. Și cînd luminile păliră, se îndoi din spate ca să poată privi biletele și roata de bingo doar cu mișcarea rapidă a ochilor.

În față, omul cu microfonul apăsa pe un buton prins de un cordon lung și învîrtea roata de bingo și striga numărul de fiecare dată cînd roata se oprea. De fiecare dată cînd vocea rostea o cifră, degetul lui alerga peste bilete, căutînd-o. Cu cinci bilete trebuia să fii foarte iute. Se enervă, erau prea multe bilete și omul vorbea prea repede cu glasul său strident. Poate ar trebui să aleagă doar unul și să le arunce pe celelalte. Dar se temea. Se înfierbîntă. Oare cît va costa doctorul Laurei ? La naiba, urmărește biletele ! Și cu disperare auzi glasul tipului cu microfonul strigînd trei numere la rînd pe care le pierdu. În felul acesta nu va cîștiga niciodată...

Cînd privi rîndul de găuri perforate pe al treilea bilet, rămase paralizat și auzi omul strigînd încă trei numere și abia apoi sări țipînd :

– Bingo ! bingo !

– Lăsați-l pe nebun să se urce acolo, strigă cineva.

– Urcă acolo, omule !

El se împletici coborînd prin pasaj și pe scări pînă pe scenă în lumina atît de strălucitoare care îl orbi și simți că se mișcase stăpînit de o putere stranie. Și totuși lumina îi era familiară ca soarele și știu că se află la familiarul bingo.

Omul cu microfonul spunea ceva asistenței în timp ce-i lua biletul... Genunchii îi tremurară. Omul se apropie, controlînd încă o dată numărul biletului și cifrele scrise cu creta pe tablă. Dacă a greșit ? Pomada din părul omului îi făcea greață, fu gata să leșine și se dădu înapoi. Dar omul citea acum seria la microfon și trebuia să stea, încordat, ascultînd.

– Sub O, patruzeci și patru, cîntă omul. Sub I, șapte. Sub G, trei. Sub B, nouăzeci și șase. Sub N, treisprezece.

Își trase sufletul abia cînd omul zîmbi asistenței :

– Da, doamnelor și domnilor, iată pe unul din cei aleși !

Asistența murmură ,rîsete și aplauze...

– Mergi pînă sus, în avanscenă.

Porni încet, dorind ca lumina să nu fie așa de puternică.

– Pentru a cîștiga potul serii, de 36,90 de dolari, roata trebuie să se oprească la dublu zero, înțelegi ?

El dădu din cap, cunoscînd ritualul din zecile de zile și nopți cînd urmărise cîștigătorii mergînd de-alungul scenei să apese pe butonul care controla roata și să-și primească premiile. Urmă instrucțiunile ca și cînd ar mai fi traversat scena alunecoasă de un milion de ori. Omul spunea un soi de glumă și el dădu din cap cu gîndurile aiurea. Era atît de crispat încît îi veni să strige. Simți că întreaga lui viață era legată de roata de bingo ; nu numai ce se va întîmpla acum, fiindcă era, în sfîrșit, în fața ei, ci tot ce s-a întîmplat înainte de nașterea lui și de la nașterea mamei lui și a tatălui. Ea fusese tot timpul acolo, chiar dacă nu știa de existența ei, dîndu-i în mînă biletele necîștigătoare ale zilelor sale. Se retrase. Mai bine să coboare înainte de a se face de rîs, se gîndi.

– Hei, băiete, strigă omul, încă na-i început.

Cineva rîse, el eziță.

– Nu te simți în apele tale ?

Zîmbi. Nu putu scoate nici un cuvînt și își dădu seama că nu zîmbise convingător. Și înțelese că stătea pe marginea lunecoasă a unei alegeri grozave.

– De unde ești, băiete ? întrebă omul.

– De jos, din Sud.

– E de jos, din Sud, doamnelor și domnilor, spuse omul. De unde ? Vorbește în microfon !

– Rocky Mont, spuse. Rocky Mont (Muntele Stîncos), Carolina de Nord.

– Deci te-ai hotărît să cobori de pe muntele ăla din S.U.A., rîse omul. Simți că omul îl ia peste picior, dar pe mîini i se așeză un aer înghețat iar luminile nu-l mai urmăreau.

În picioare, în fața roții, se simți *singur*, dar asta era oarecum adevărat, și-și aminti : va da roții un impuls scurt, rapid. Doar o atingere a butonului. Văzuse asta de multe ori și totdeauna roata se oprea aproape de dublu zero cînd mișcarea era scurtă și rapidă. Se liniști; teama îl părăsi, o promisiune pluti în aer ca și cînd ar urma să fie răsplătit pentru toate cîte le suferise. Tremurînd, apăsă pe buton. Urmă un vîrtej de lumini, el înțelese că nu mai dorea să se oprească. Era ca și cum ar fi ținut în mînă un fir de înaltă tensiune. Nervii i se încordară. Pe măsură ce roata cîștiga în viteză, părea că îl atrage în puterea ei, ca și cum i-ar fi stăpînit soarta. Simți o nevoie ciudată de a i se supune, de a se roti, de a se pierde în vîrtejul culorilor. Știu că nu mai poate opri rotirea.

– Fie ce-o fi.

Butonul se odihnea în palma lui, așa cum îl pusese omul acela. Deveni conștient de prezența acelui om, îl auzi dîndu-i îndrumări la microfon în timp ce din spate asistența ascunsă în umbra sălii murmura. Se mută de pe un picior pe altul. Era dominat încă de un sentiment de neajutorare,chiar acum cînd potul era în mîna sa, și ceva înăuntrul său îl făcea să dorească să dea înapoi. Apăsă pe buton pînă începu să-l doară pumnul. Apoi, ca un țipăt strident, neașteptat, de metrou, îndoiala îi fulgeră tîmplele. Dacă nu a învîrtit îndeajuns roata ? Cum putea ști ? Și atunci *înțelese*, chiar atunci, în timp ce se întreba, că stăpînește potul cît timp apasă pe buton. El și numai el putea hotărî dacă potul urma să fie al lui sau nu. Nici chiar omul cu microfonul nu mai putea face nimc, *acum*... Apoi, ca și cum ar fi coborît de pe culmea unui deal într-o vale înțesată de oameni, îi auzi deodată, murmurul neliniștit.

– Dă-te jos de acolo...

– Lasă și pe altul să-și încerce norocul.

– Old Jack crede c-a ajuns la capătul curcubeului. . .

Ultimul glas nu i se păru neprietenos și se întoarse și zîmbi ca prin vis *glasurilor.*

– Nu ține prea mult, băiete, spuse o voce.

Dădu din cap. Urlau în spatele său. Oamenii ăia nu pricepuseră nimic. Ei jucaseră bingo zile și nopți, ani de-a rîndul încercînd să cîștige bani de chirie sau mărunțiș pentru sandvișuri. El urmări roata învîrtindu-se deasupra cifrelor și o exaltare ciudată puse stăpînire pe el. Asta-i ! Asta era, într-adevăr. Spuse cu glas tare : „Asta-i !"

O spuse cu o convingere de neclintit și se temu că va cădea leșinat în lumina rampei. Dar mulțimea striga atît de tare încît nu putu fi auzit. Proștii ăștia, gîndi. Eu sînt aici încercînd să le arăt cea mai minunată taină din lume și ei urlă de parcă ar fi înnebunit. O mînă i se lăsă pe umăr.

– Va trebui să te hotărăști, băiete. Stai de prea multă vreme.

– Lasă-mă-n pace, omule. Știu eu ce fac.

Omul păru surprins și se apucă de microfon cu amîndouă mîinile pentru a se sprijini. Și fiindcă nu voia să-l jignească îi zîmbi, dîndu-și seama dintr-o dată că nu avea cum să-i explice de ce trebuia să rămînă acolo și să apese pe buton la nesfîrșit.

– Vino aici, zise el obosit.

Omul se apropie traversînd scena, răsucind în mîini microfonul.

– Oricine poate să joace bingo, nu-i așa ?

– Sigur, dar. . .

El zîmbi, dispus să se arate răbdător cu albul ăsta cu figură de șmecher, cu cămașă sport, albastră și cu costum de gabardină, asortat.

– Așa credeam, spuse el. Oricine poate cîștiga potu dacă obține numerele norocoase, așa-i ?

– Asta-i regula, dar la urma urmei...

– Eu așa credeam, spuse el. Și marele premiu îl ia cine știe cum să-l cîștgie, nu ?

Omul dădu aprobator din cap fără nici o vorbă.

– Atunci dă-te mai încolo și uită-te cum cîștig așa cum vreau eu. N-o să pățească nimeni nimic, spuse el, și-am să-ți arăt cum se cîștigă. Adică o să arăt lumii întregi cum se face asta.

Și pentru că omul pricepu, el zîmbi din nou ca să-i arate că nu avea nimic împotrivă că era alb și nerăbdător. Apoi nu mai vru să se uite la el și rămase apăsînt pe buton, iar vocile mulțimii ajungeau la el ca zgomotele unei străzi îndepărtate. Lasă-i să urle. Negrilor de jos le era rușine pentru că el era negru, ca și ei. Zîmbi în sinea sa, știind ce însemna asta. Aproape tot timpul îi era rușine de ce făceau negrii. Ei bine, să le fie și lor rușine de ceva de data asta. Cum îi era lui altădată.

Acum el era doar o sîrmă neagră, subțire, înfășurată pe roata de bingo ; răsucit și îi venea să țipe, înfășurat de jur împrejurul roții dar controlînd-o, controlîndu-și tristețea și rușinea. Și de aceea Laura se va însănătoși. Deodată luminile pîlpîiră. Se dădu clătinîndu-se, înapoi. Tot zgomotul ăsta. Vocile. Oare ei nu știu că și roata îl stăpînea și că nu poate ridica degetul pentru că atunci roata se va opri lăsîndu-l *singur*, eșuat pe acest promontoriu tare, înalt și alunecos și Laura moartă ? Nu avea decît o singură șansă, trebuia să facă ce-i cerea roata. Și apăsînd cu disperare pe buton descoperi mirat că împărțea cu el o energie stranie.

Se simți deosebit de puternic. Sfida mulțimea care urla, țipete pătrunzîndu-i în creier ca niște trompete. Fețele nedeslușite, strălucind doar în lumina bingo-ului îi arătară imaginea propriului eu așa cum nu și-o mai văzuse niciodată. Dumnezeule, el conducea spectacolul ! Iar ei își cîștigă norocul prin el. Asta sînt *eu*, gîndi. Lasă-i să urle. Și deodată cineva rîse înăuntrul său și își dădu seama că își uitase numele, nu și-l mai știa. E atîta tristețe în pierderea numelui și atîta nebunie. Numele său primit de la albul care fusese proprietarul bunicului său, mult timp în urmă, acolo în Sud. Se gîndi că Ei trebuie să-i știe numele.

– Cine-s eu ? țipă el.

– Grăbește-te și joacă !

Nici Ei nu știu, se gîndi întristat. Ei nu-și mai știu propriile nume, sînt *toți* biete ființe fără nume. Dar el, oricum nu mai avea nevoie de un nume, de vechiul nume, renăscuse. Pentru că atîta timp cît apăsa pe butonul acela era Omul-care-a apăsat-butonul-care- a-avut-premiul-care-era... Regele-jocului-Bingo. Chiar așa era, și va trebui să apese pe buton chiar dacă nimeni nu-l înțelegea, chiar dacă Laura nu-l înțelegea.

– Vei trăi, strigă el.

Asistența se potoli, ca un ventilator care se oprește.

– Vei trăi, Laura dragă ! Sînt stăpîn, acum ! Vei trăi !

Strigă și lacrimile îi șiroiau pe obraz. Nu te am decît pe tine ! Cuvintele i se desprindeau din trup. Avu impresia că sîngele care îi fremăta sub tîmple va izbucni curgînd de-a lungul obrazului, ca pe o frunte lovită de ciomegele poliției. Aplecîndu-se, văzu o șuviță de sînge alunecînd pe vîrful pantofului. Își trecu mîna liberă peste frunte. Peste obraji. Îi curgea sînge din nas. Doamne, ce i se întîmplase ? Și deodată descoperi că înteraga asistență intrase în el și tropăia înăuntru, călcîndu-i stomacul, fără ca el să poată să o alunge. Ei voiau premiul, asta era. Voiau să-i afle secretul. Dar nu-l vor cunoaște niciodată ; el va apăsa fără oprire și roata se va învîrti la infinit și Laura va fi în siguranță înăuntrul roții. Va fi ? Trebuia să fie, altfel roata ar înceta să se învîrtească, s-ar opri. Și el trebuia să plece, să vomite totul și se închipui fugind cu Laura în brațe printre liniile metroului, înaintea unui tren A, alergînd să *vomite*, în jurul său oamenii strigîndu-i să sară, el nu știa cum, nu se putea opri, trenul l-ar face praf, cu siguranță, și alături, pe cealaltă linie, s-ar lovi de troleul înalt pînă la șold, fierbinte, aruncînd scîntei albastre care îl orbeau, abia mai putea vedea.

Auzi pe cineva cîntînd și asistența bătea din palme :

Dă-i o dușcă să bea, Jim boy,
Pac, pac, pac,
Vom chema un curcan
Să-l pună la borcan,
Dă -i o dușcă să bea, Jim boy !

Îl cuprinse o scîrbă neputincioasă. Ei cred că-s nebun. Lasă-i să rîdă, treaba lor. Eu voi face ce am de făcut.

Părea că ascultă atent și îi văzu cum urmăresc ceva în spa-

(continuare în pag. 11)

În românește de **Val CONDURACHE** și **Octavian PETRAȘCU**

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE
revista bilunară de literatura editată de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista Romania
Redactor șef : CORNELIU ȘTEFANACHE
Redacția : Iași, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administrația : București, Șoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183399. Tiparul : I. P. Iași